Radu Lupan

MODERNI ȘI POSTMODERNI

CARTEA ROMÂNEASCĂ

Scanned with OKEN Scanner

Radu Lupan

MODERNI ȘI POSTMODERNI

TEXT ȘI CONTEXT II

CARTEA ROMÂNEASCĂ
1988

Scanned with OKEN Scanner

AUTOPORTRET ÎN OGLINDĂ

*Recitind corespondența lui James Joyce**

„Orice viață înseamnă multe zile, o zi după alta. Mergem prin noi înșine, întîlnind tîlhari, fantome, uriași, bătrîni, tineri, soții, văduve, frați, îndrăgostiți. Dar întotdeauna întîlnindu-ne pe noi înșine."

ULYSSES

S-a discutat mult în ultimii ani despre revenirea autorului ca personaj. Poate ca o reacție la tendința unor teoreticieni ai literaturii care au afirmat cu argumente, dacă nu întotdeauna întemeiate, totuși fără drept de apel, irealitatea scriitorului în raport cu scrisul său.

Esența discuției privea în primul rînd, desigur, inexistența unei referențialități exterioare operei, dar această inexistență se împlinea, dacă putem spune așa, dintr-o existență: aceea a autorului, a scriitorului ca ființă reală. (Nu ne referim aici la problema lectorului ipotetic sau real, aceasta nu e în intenția acestor rînduri.)

Roland Barthes chiar, după ce a proclamat „moartea autorului" și-a atenuat ulterior afirmațiile în volumul intitulat totuși „R. Barthes *par* R. Barthes", spunînd că deși ideea scriitorului fără opera sa i se pare o fantasmă, el nu-i poate subestima „forța de fascinație", nici efectul pe care-l poate avea „într-o vocație literară".

Această fascinație continuă să fie la originea atîtor biografii și documente literare, prea puțin justificate însă în intenția lor de a lămuri istoria unei opere sau a unui proces de creație, mult mai profund explicate în însești structurile care le exprimă. Nici portretul autorului nu mi se pare a reieși mai limpede sau mai profund desenat din considerațiile biografilor, care construiesc mai degrabă o ficțiune suprapusă unei alte probabile ficțiuni.

Ca și opera, portretul autorului nu poate fi decît un autoportret, și foarte frecvent, și mult mai convingător îl

* *Letters of James Joyce*, vol. I, ed. Stuart Gilbert, vol. II și III, ed. Richard Ellmann, 1957-1966.

Scanned with OKEN Scanner

vom găsi în jurnalele sau corespondența autorului. Și în cazul lui Joyce, uriașa sa corespondență, care e o amplă parafrază a chestionării „cărții" în devenirea și existența ei, cum o dovedește și pasiunea sa epistolară, ni se pare mult mai fascinantă, mai proprie în a reconstitui o imagine a scriitorului în oglindă, evident într-o oglindă ținută în unghiul sau unghiurile alese sau preferate de scriitor, decît oricare din biografiile sale, parțiale sau imparțiale... Și nu au fost puține.

Primelor cărți publicate de Stuart Gilbert, Frank Budgen și Herbert Gorman* în timpul vieții și cu colaborarea insistentă și vindicativă a scriitorului, le-au urmat jurnalele, amintirile, memoriile, mereu mai numeroase, culminînd cu apariția în 1959 a masivei biografii, devenită clasică, a lui Richard Ellmann**. Neîntrecută în depistarea și „identificarea" în operă a oricăror aluzii sau referiri la incidente, personaje sau nume care ar fi avut vreun ecou, fie și fugar, în existența genialului irlandez, această lucrare tinde să se transforme într-un stăruitor și uneori needificator comentariu analogic la *Ulysses* sau la *Finnegans Wake (Priveghiul Finneganilor).*

Copleșiti de indicațiile oferite cu excesivă minuție de solidul tom al lui Ellmann, ar fi extrem de dificil să ne imaginăm o altă viață sau operă mai împotmolită în detalii decît aceea a lui Joyce. Cititorul află, cu emoții de inițiat, sursele presupuse ale satisfacțiilor sau insatisfacțiilor scriitorului, din copilărie și pînă la moarte, și unde, în ce exclamație, frază sau episod s-au „repercutat". (În anexe vom „descoperi" chiar și cît de slab era elevul Joyce la engleză și matematică... Și cît de nebănuite consecințele...)

---

* Stuart Gilbert, *James Joyce's Ulysses*, Londra, 1930, Frank Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses*, New York, 1934; Herbert Gorman, *James Joyce*, New York, 1940. Acestora trebuie să li se adauge și volumul de eseuri: *Our Exagmination Round his Factification for Incamination of Work in Progress*, Paris, 1929.

** Cu ocazia centenarului, în 1982, a apărut o nouă ediție îmbogățită cu noi detalii și mult amplificată, avînd însă același caracter ca și prima ediție.

Scanned with OKEN Scanner

Ni se „dezvăluie" cu un elan pur detectiv, cine se ascunde dincolo de personajele botezate cu alte nume decît acele ale stării civile, iar în cazul păstrării numelor reale, în ce relații, fie și virtuale, vor fi fost cu scriitorul și asupra cărora își va fi exercitat vindicta sau își va fi revărsat benedicția auctorială. Mai mult, chiar și în ce măsură circumstanțele au fost „corect" relatate și dacă nu cumva au fost transformate spre a se mulțumi orgolii personale sau familiale.

Nu știi dacă să admiri ingeniozitatea dovedită de biograf în stabilirea unor relații între fapte și date, altfel greu de asociat, sau să te miri de naivitatea cu care sînt produse „adevărate surprize" stabilite prin trudnice conjecturi, realizate ca urmare a unor „revelații" documentare dobîndite cu pasiune și efort. Nu a fost lăsată necercetată, se pare, nici o arhivă personală sau oficială existentă, nu a fost omisă nici o persoană care a avut sau ar fi putut avea legături cu scriitorul, au fost studiate cu meticulozitate manuscrisele existente, memoriile sau mărturiile, mergîndu-se pe firul lor pînă la o „explicație satisfăcătoare" (pentru cine?) a punctelor obscure. Dacă aceste „descoperiri" pot avea o oarecare valoare de sugestie, ele nu pot fi totuși considerate a constitui o imagine nici convingătoare și nici relevantă a vieții și cu atît mai puțin a „«bazei» directe a *aproape* tuturor preocupărilor literare ale lui Joyce" (s. n.). Faptele, chiar relaționate într-o consecutivă suită cronologică — o cronologie arbitrară, dacă ținem seama că ea este stabilită din exterior și nu cum s-a reflectat în gîndurile și reacțiile celui în cauză — nu realizează neapărat un portret în mișcare, posibil evolutiv, al autorului studiat sau al dezvoltării sale spirituale și nu oferă prin ele însele o suficientă rațiune a unei viziuni integratoare, după cum simpla contaminare stilistică nu devine revelatoare în absența unei structurări organice cerute de subiect sau de o concepție estetică.

Cercetările întreprinse sub semnul „psihologiei literare" nu s-au dovedit nici ele mai fertile. Cunoscutul biograf al lui James, Leon Edel, a publicat un volum de eseuri intitulat shakespearian *Substanță de somn și de*

Scanned with OKEN Scanner

vis *, care cuprinde o serie de „experimente în psihologia literară". Izolînd texte și elemente cu caracter biografic din scrierile lui Joyce, Eliot și Virginia Woolf, autorul încearcă să le relaționeze pentru a studia „metamorfozarea materialelor subconștiente ale artei literare în imagini și simboluri conștiente" și a contura astfel mai deplin personalitatea artistului. Concluziile acestor investigații, mai cu seamă în ceea ce-l privește pe Joyce, sînt însă dezamăgitoare. O interpretare freudiană puțin nuanțată și tendențios argumentată transformă o operă de geniu într-un simplist joc catartic, datorită căruia ar fi fost dominate și exorcizate experiențe de viață traumatice. Și astfel, în opinia lui Leon Edel, scrierile lui Joyce devin o expresie psihopatologică a unui temperament erotic maladiv care caută să se răzbune pe indiferența manifestată de cei din jur și de lume față de sine. (Ceea ce ne reamintește de o epigramatică remarcă din *Finnegans Wake*: „when they were yung and easily freudened...")

Este adevărat că sînt puțini scriitori la care absorbția propriei biografii în operă să fie atît de puternic marcată, Joyce însă transcende *faptele* printr-o viziune transformatoare, de detașare ironică. Ea este mai puțin evidentă, într-o lectură consecutiv cronologică a scrierilor. Citite însă în ordine inversă, de la *Finnegans Wake* înspre *Dubliners (Oameni din Dublin)*, distanțarea critică și răsturnarea sensurilor printr-o perspectivă ironic-relativizantă apar mai clar și fac mai inoperante interpretările grăbite. Ni se pare, de aceea, deosebit de semnificativ un episod esențial din *Ulysses*, acel al discuției din biblioteca publică din Dublin despre Shakespeare — prezență, dealtfel, obsesivă în întreaga carte. Cu ironică vervă, Stephen Dedalus le propune colegilor săi să le dezvăluie, printr-o originală și speculativă interpretare, liniile ascunse ale vieții dramaturgului. Potrivit argumentării sale, acțiile și reacțiile lui Shakespeare în fața complicatelor meandre și capcane ale existenței se exprimă revelator în *Hamlet* mai cu seamă, în *Richard al III-lea*,

---

* Leon Edel, *Stuff of Sleep and Dream — Experiments in Literary Psychology*, London, 1982.

Scanned with OKEN Scanner

în *Regele Lear*, ca și în celelalte piese. Întrebat însă în final: „Crezi în propria ta teorie?", Stephen se dezice prompt: „Nu". Dincolo de evidenta desfășurare a discuției, de o nouă și subtilă variantă a motivului paternității, și poate și în relație cu el, episodul tinde să sugereze prin indirecție și ironie o invitație la rezervă față de stabilirea unor corespondențe nemijlocite între viață și operă.

Așa cum s-a mai subliniat, „Joyce a plecat din Irlanda pentru a scrie despre Irlanda" și „întreaga sa carieră literară a fost o continuă încercare de a se izola de viața, care a fost subiectul său ca artist".* Această tensiune între atracția și respingerea față de ceea ce înseamnă existența în mentalitatea locurilor natale a marcat demersul creator al scriitorului. Consecvența și logica acestei atitudini s-a concretizat în continua dezvoltare a unei poetici proprii. Într-un penetrant eseu din volumul său intitulat *După Joyce***, criticul american Robert Martin Adams circumstanțiază astfel sensul evoluției: „Miasmele acre și orizonturile joase din *Oameni din Dublin* cereau o conștiință perceptivă și complexă care să poată folosi artistic un asemenea mediu; analiza acestei conștiințe în creșterea sa înceată și dificilă (în opoziție cu mediul, dar și prin folosirea lui) există în *Portret*. Exercitarea acestui talent deplin format, mai întîi în lumea socială, exterioară și apoi în crescîndă măsură în lumea ce se întunecă a nopții și a introspecției e tema din *Ulysses*. Totala scufundare în sublumea universală a semiconștiinței colective rămîne pentru *Finnegans Wake*. Ultima carte — desigur nu din întîmplare — repetă cu amplitudine simfonică situația și temele de bază ale chiar primei povestiri" ***. E înceata progresie care abia în final va duce la eliminarea retroactivă a semnificației imediate a circumstanței primare pentru a o integra în sensul mai larg al universalității condiției umane, a acelei conștiințe colective care-i situează pe oameni într-un spațiu și timp etern. Natura

* David Daiches, *The Novel and the Modern World*, Chicago, 1960.

** Robert Martin Adams, *After Joyce*, New York, 1977.

*** Criticul se referă la narațiunea *Surorile* cu care se deschide volumul *Oameni din Dublin*.

Scanned with OKEN Scanner

realității nu va mai putea fi astfel tradusă în termeni vizuali sau descriptivi ci în termeni verbali și intelectuali.

Joyce pornește de la Dublinul natal, încremenit în „paralizia" lui spirituală, evocată ca o obsesie a copilăriei și tinereții, pentru a ajunge în final la o *summa* a universului, reconstituit în istoria sa verbală.

Romanul *The Portrait of the Artist as a Young Man (Portretul artistului în tinerețe)* e citit de aceea greșit ca un manifest estetic al lui Joyce din perioada în care se decide să plece din Dublin. Așa cum se și poate constata din deosebirile față de forma inițială intitulată *Stephen Hero, Portretul* e, de fapt, încheierea, dintr-o perspectivă ironică, a biografiei scolastic-romanțioase a unei lumi „gîndite după divinul Toma d'Aquino" *(ad mentem divi Thomae)* și prefigurarea opoziției dintre această lume și exigențele unei sensibilități și gîndiri contemporane. Într-o profundă interpretare a relațiilor dintre formația spirituală a scriitorului și stadiile vieții sale, Umberto Eco insistă cu deosebită subtilitate asupra acestui moment al despărțirii de *il primo Joyce,* ca asupra unei etape definitorii. Așa cum scrie Eco : „Dincolo de jocul de opoziții și de hotărîri în care se înfruntă diferite influențe culturale exercitate asupra sa, în profunzime se desfășoară o opoziție mai vastă și mai radicală între omul medieval, nostalgic după o lume definită în care putea trăi avînd indicații limpezi ce cale să urmeze și omul contemporan, conștient de necesitatea făuririi unui nou habitat dar care nu-și găsește încă regulile statutorii și e mistuit continuu de nostalgia copilăriei pierdute. . .". Și mai departe : „Artă și viață, simbolism și realism, lume clasică și lume contemporană, viață estetică și viață cotidiană, Stephen Dedalus și Leopold Bloom, Shem și Shaun, ordinea și posibilitatea sînt termenii permanenți ai acestei tensiuni. . . În opera lui Joyce se consumă în fond criza întîrziat-medievală a scolasticii și capătă formă un nou univers".*

În încercarea de a da o formă haosului în care se mișcă omul modern după prăbușirea lumii și a valorilor sale tradiționale, Joyce va folosi mitul homeric în *Ulysses.* Procedeul, în sine, nu e singurul în acei ani douăzeci,

* Umberto Eco, *Le poetiche di Joyce,* Milano, 1966.

Scanned with OKEN Scanner

dacă vom aminti doar de *Tezeu* al lui Gide, de *Sonetele către Orfeu* de Rilke, *Tînăra Parcă* de Valéry, *Tărîmul pustiu* al lui Eliot și de trilogia lui O'Neill *Din jale se-ntrupează Electra*. O trăsătură, poate, e comună acestor scrieri : tentativa de a referi prezentul la un sens și la o eternitate pe care mitul le presupune. Dincolo de aceasta vom întîlni, desigur, cea mai mare diversitate de stiluri și finalități.

Comprimînd anii de rătăciri circummediteraneene ale lui Ulise într-un spațiu-timp care are drept cadru Dublinul zilei de 16 iunie 1904, al celor douăzeci și patru de ore din viața lui Leopold Bloom, Stephen Dedalus și Molly, scriitorul va dilata granițele acestui cadru prin monologul interior pînă la a-l face să cuprindă, printr-o posesiune dinăuntru a timpului, imaginea totală, istorică și fantastică, intelectuală și sentimentală, practică și imaginară, viscerală și mentală, onirică și terestră a existenței umane.

Așa cum va explica el însuși și cum se poate observa, de altfel, din diferitele versiuni ale episoadelor lui *Ulysses*, Joyce va folosi *Odiseea* pentru a structura din afară conglomeratul de fapte, idei și oameni al microcosmosului provincial de care se desprinde și va crea cu o virtuozitate tehnică, stilistică și lingvistică inegalabilă, variante proprii, parodice de multe ori, ale lumii homerice. De fapt, el se și îndepărtează de substanța celor optsprezece secțiuni ale epopeii, fiecare din temele lor rămînînd un principiu de orchestrație al unor foarte complexe variațiuni, care-și au sursa într-o viziune, practic, autonomă. *

Dacă în *Ulysses* autorul caută să dea o imagine a noilor relații dintre om și lume, a multiplicității perspectivelor culturale care fac ca această imagine să fie rațională și irațională totodată, înlăturînd ideile convenționale ale raporturilor dintre interioritate și exterioritate, dintre

---

* „Intenția mea e să transpun mitul *sub specie tempori nostri*. Fiecare aventură (adică fiecare ceas, fiecare organ, fiecare artă fiind interconectate, interrelaționate, în schema structurală a întregului) trebuie nu numai să determine, dar chiar să creeze propria sa tehnică". (J. Joyce către Carlo Linati, 21 septembrie 1920).

Scanned with OKEN Scanner

spirit și materie, dintre bine și rău, dintre idee și natură și odată cu aceasta minînd valorile romanului tradițional: pozitivismul mimetic, transparența stilistică, narațiunea consecventă și analiza psihologică, în *Finnegans Wake* el va încerca să domesticească haosul prin reinterpretarea arhetipală a istoriei umanității. Constituit după o logică a somnului în care identitățile se confundă și se schimbă, iar spațiul și timpul nu mai au hotare precise, *Finnegans Wake* e o lungă noapte a tuturor posibilităților semanticei, chemată să dezvăluie straturile succesive ale evoluției umanității prin cuvînt. După ziua citadină din *Ulysses*, consumată într-o imaginativ-uluitoare petrecere a cuvîntului și care se sfîrșește cu un monolog desfășurat într-o semiconștientă veghe, noaptea universală a „priveghiului" Finneganilor duce limbajul dincolo de orice limite ale fluidității și comunicabilității, transformîndu-l, așa cum s-a spus, într-o „limbă mentală comună tuturor națiunilor".

Comentatorii și — nu puțini — au subliniat importanța pe care a avut-o pentru structurarea cărții teoria ciclică a istoriei a lui Giambattista Vico, expusă în *Scienza Nuova*. E adevărat că eroul cărții — dacă putem spune că există cumva un erou — care se transformă pe rînd din Finn Mac Cool în Earwicker, în Finnegan, și apoi în Omul universal, parcurge cele patru faze din concepția lui Vico, ale evoluției umanității.

Apelînd, în ample sfere concentrice, la memoria preistoriei și a istoriei, la întreaga moștenire culturală a lumii, sugerată printr-o continuă cascadă de cuvinte compuse din mai multe limbi, cu polisemii multiple, cu conotații nu întotdeauna descifrabile, Joyce se va folosi de teoria ciclică a istoriei enunțată de Vico, în același mod în care s-a folosit de epopeea homerică în *Ulysses*, integrînd esența ei în desfășurarea cărții, dar ferindu-se de o riguroasă aplicare a unei grile care l-ar fi stînjenit în realizarea acestei vaste comedii, umane și cosmice.

Fiecare cuvînt în *Finnegans Wake* se poate transforma în opusul lui, oricare din ele se poate amplifica sau divide, așa că oricare parte a lor se poate permuta pentru a alcătui noi sensuri pe tulpina celor vechi, tot astfel ca și evenimentele istoriei care pot fi noi dar și vechi în

Scanned with OKEN Scanner

același timp, într-un etern *corsi e ricorsi,* cum spunea și Vico. Sfîrșitul cărții care se încheie cu cea mai deschisă oricăror posibilități de asociere vocabulă a limbii engleze, articolul *„the"* marchează de fapt revenirea la începutul cărții, totul reluîndu-se într-un cerc fără început și fără sfîrșit. Între acest *the* final, neurmat de nici un determinativ și fraza începută la mijlocul primei pagini a cărții: *riverrun...* se anunță *in nuce* întreaga operă. Începutul lumii: *Adam* și *Eva,* curgerea timpului și eterna reîntoarcere: *recirculation,* aluzia la *Vico,* aici *vicus* (în engleză *wick)* care se găsește și în Earwicker...

Și așa cum Leopold Bloom e întruparea acelui mitic și real Everyman, *l'homme moyen sensuel,* care explorează întreg potențialul comportamentului uman, al ordinii și aventurii cunoașterii, Earwicker din *Finnegans Wake* e acel Everyman care, așa cum s-a spus, explorînd infinitele posibilități ale universului și ale indeterminării, a fost pretutindeni, a văzut totul și nu a uitat nimic (Everyman who has been Everywhere, seen Everything and forgotten Nothing). Și astfel această operă e întreagă în fiecare cuvînt al ei, fiind în fapt în același timp propriul și neîncetatul ei comentariu.

Ar fi ispititor să ni-l închipuim pe Joyce însuși ca fiind acest rătăcitor prin nesfîrșitele lumi ale cunoștințelor și conștiinței umane, același exilat într-o lume a incomprehensiunii precum era Bloom un *outsider* în lumea irlandeză, același personaj într-o neîncetată transformare dotat însă cu o memorie vorace și fără uitare... Ne-am apropia însă prea mult de o altă abstracție, de ireala imagine a acelei figuri livrești, numită de teoria literară „autorul implicit".

Într-un eseu publicat în 1961 despre *Distanță și punct de vedere,* Wayne Booth vorbea despre prezența în orice narațiune „a unui autor ascuns în culise în calitate de regizor, de mînuitor de marionete... de zeu indiferent. Acest autor implicit *(implied author)* este întotdeauna deosebit de „omul real" — oricum ni l-am imagina — și el creează în același timp cu opera sa o versiune superioară a sa însăși".

„Versiune superioară" creată în întregime, ca toate obiectele ficțiunii, de discursul care o autentifică, con-

Scanned with OKEN Scanner

strucție pur mentală, efect al textului și așadar „o ființă fără măruntaie". Gérard Genette a încercat mai de curînd să împlinească această absență totală a vieții, amendînd afirmația lui Booth în sensul că „autorul implicit este o imagine a autorului (real), construită de text și văzută ca atare de lector". * A mai fost introdusă o ființă care pare mai puțin abstractă, dar în fapt nu e așa, ca să autentifice o neființă. . .

Am fi văzut mai degrabă o altă cale în a dărui autorul implicit cu mai multă viață, aceea a considerării lui ca revelația voluntară sau involuntară a unei personalități în care se pot afla și multe din trăsăturile autorului real. Și totuși nici acesta nu ar fi deajuns.

Excesiva și vehementa forță de creație a lui Joyce, deosebita sa voluptate în explorarea capacității expresive a limbajului, interesul acut pentru infinita varietate a perceperii realității, extraordinara mobilitate și acuitate intelectuală, subtila dar și concreta sensibilitate pentru meandrele fluxului temporal interior și pentru variatele nivele de timp, prezente și diferite în mod simultan, se regăsesc în operă, și vorbesc despre cum a fost scrisă, dar nu și despre *pasiunea care a făcut ca această operă să fie scrisă*. Și aici îl aflăm pe Joyce cel real, a cărui fascinație o mărturisim fără înconjur. Acel Joyce care-și semna misivele sale cînd Jas. A. Joyce, cînd J.J., cînd Babbo, cînd Jim, și care se reflectă într-un autoportret unic realizat de un imens număr de scrisori.

Teoretic vorbind, difidența pe care o avea scriitorul față de biografi (în *Finnegans Wake* el îi numește *biografiends* — *biographer* — biograf + *fiends* — spirite malefice, diavoli) ca și controlul minuțios pe care-l exercita asupra scrierilor lor, mi se par justificate. Și dacă ne interesează, și desigur că ne interesează, cum se înfățișa lumii în afara operei, atunci scrisorile sau jurnalele devin mult mai revelatorii decît „viețile" relatate de alții. E posibil să ne izbim de exagerări, de deformări, să fim martori la ignorări ale obiectivității, spontaneitatea presupusă nefiind chiar atît de frecventă. În ciuda

* Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Ed. Seuil, Paris, 1983.

Scanned with OKEN Scanner

acestor impedimente, perifrazele, omisiunile sau tăcerile pot fi tot atît de grăitoare ca și sinceritatea. Și apoi să nu uităm că, într-un sens, toate acestea constituie de multe ori o primă versiune a unui personaj și cîteodată, poate, și a unei aparențe a operei.

Așadar, cam cum arăta acest personaj ale cărui scrisori vădesc o pronunțată, torențială, pasiune epistolară?

Într-un început, ca tînăr student, va vorbi despre străduința lui Ibsen „de a smulge secretul vieții" și de a fi pentru aceasta „total indiferent față de *canoanele publice* ale artei". Prefigurînd două din cele mai profunde preocupări artistice ale lui Joyce, ele vor căpăta, în timp, alte înfățișări.

Apoi dificultățile circumstanțelor vor fi dublate de o exasperată conștiință a posibilităților proprii neexprimate încă: *„Vreau să mă împlinesc, mic sau mare cum oi fi"*. Dar după ce își enunță cu o totală luciditate a scopului urmărit un program de lucru pe care și-l va respecta în ciuda dificultăților, deloc puține, intervine o anume îndoială, reală sau retorică: „Mă gîndesc adesea că, în ciuda aparentei ascuțimi a scrisului meu, pot da greș în viață fiind prea naiv și desigur am greșit crezînd că fiind ajutat de un prieten irlandez, aș putea duce cu succes la capăt condamnarea sau considerațiile mele generale asupra insulei."

Proiectul său existențial și creator va fi urmărit totuși cu o tenacitate și o consecvență neabătută. Cu prețul unor suferințe reale, sărăcie, indiferență, orbire, războaie, Joyce își va impune o condiție de totală aservire — fizică și spirituală — scrisului, subordonîndu-și întru totul, ca nici un alt artist, viața operei.

Relațiile cu familia au de aceea o relativă importanță reală, chiar și „marea" sa dragoste pentru Nora e văzută cu o luciditate ironică, sau cu o voită exagerare, stimulatoare a imaginației. Față de Stanislaus, singurul frate cu care discută probleme ale scrisului, păstrează totuși o anume distanță menită să-l ferească de efuziuni excesive și intempestive. Pe cei din jurul său, sau pe cei cu care vine în contact îi observă cu răceală, uneori vizibil ironică, alteori interesată în a le stabili utilitatea pentru sine. Ca să mărturisească mai tîrziu într-un fel de admi-

Scanned with OKEN Scanner

siune mai mult sau mai puțin sinceră : „Probabil, adevărul e că sînt o persoană obișnuită care nu merită o descriere plină de imaginație. Mai există o altă opinie cum că sînt un tip simulant și disimulat à la Ulise, un „iezuit plicticos", egoist și cinic. E ceva adevărat în asta, presupun, dar în nici un caz nu e totul în ceea ce mă privește... și m-am obișnuit să mă folosesc de această așa-zisă trăsătură pentru a-mi *apăra* bietele mele creații". (s.n.)

Și acesta e sensul și marea aventură a acestei vieți de exilat rătăcitor : *producerea cărții*, dincolo de orice obstacole. Chiar în momentele de cea mai copleșitoare depresiune, el nu poate face altceva, singur îndoindu-se : „Dacă îmi pot desprinde cumva mintea aiurită de blestemata asta de *carte* a mea" (s.n.). Căci dificultățile materiale, bolile, problemele familiale sîcîitoare, toate acestea diminuează timpul pe care-l poate închina *cărții*. Dacă se plînge mereu de incidența lor nu o face pentru a cere compătimirea sau a se compătimi pe sine, ci doar pentru a sublinia cît îl reține de la *lucru*.

Și astfel poate cel mai mare inamic cu care se luptă neîncetat Joyce e timpul. Obsedat de structuri și corespondențe, el caută să domine prin ele entropia timpului, construind „zăgazuri de ordine și eleganță împotriva valurilor sordide ale vieții". Lipsurile, bolile, vederea care-l părăsește treptat, devorează prin solicitările lor un timp pe care-l vrea integrat în operă, în formele ei opuse haosului. În felul acesta, în ciuda umorului rabelaisian, al vervei satirice sau parodice, sterniene sau swiftiene, dramele sau comediile din lucrările sale devin, de fapt, comedia dramatică a alcătuirii acestor cărți de către Joyce.

Este de remarcat cît de obsesivă este această preocupare de valorificare a timpului prin realizarea *cărții*, timpul nu mai există decît ca o formă a *cărții*, el este absorbit total în această chinuitoare progresiune a unui devorant proiect care înghite nu numai timp, ci prietenii, familie și chiar ceea ce s-ar putea numi viață.

Mărturisirile în acest sens abundă : „*Cartea* m-a adus la o stare de neputință față de numeroasele dificultăți de ordin material" ; „fac cel mai nepotrivit lucru posibil,

Scanned with OKEN Scanner

dar n-am încotro. E o nebunie deoarece *cartea* nu-mi va răsplăti nici în parte această muncă" ; „de fiecare dată cînd termin un episod mintea mi se cufundă într-o stare de totală apatie, din care s-ar părea că nici eu, nici *cartea* asta nenorocită n-o să mai ieșim niciodată" ; „am terminat episodul Anna-Livia. După asta abia am atîta energie cît să țin condeiul în mînă", iar altă dată amintește de „enorma complexitate a de trei ori blestematului meu roman"...

Și iată și obsesia echivalențelor temporale ale scrierii *cărții*, care ia uneori o înfățișare de coșmar : „Revizuirea acestui fragment a fost o treabă înspăimîntătoare care s-a lungit pe *două luni, zi și noapte,* uneori pînă la ora unu, cu șapte oameni care mă ajutau fiecare să lucrez la șapte forme deosebite ale muncii mele, dar fără îndoială o asemenea stare de lucruri nu putea să continue"... Nu e singura dată cînd se întîmplă un asemenea lucru, căci „deși al treilea episod al Telemachiei se află de multă vreme într-o a doua versiune, am lucrat *200 de ore* pînă l-am redactat în formă finală". Sau : „Lucrez *zi și noapte* la un episod. Trebuie să fie gata *vineri.* Pînă acum n-am lucrat contra cronometrului. E foarte chinuitor" (s.n.).

Fără îndoială că în jurul lui Joyce, datorită și neobișnuitei sale capacități de a se sluji de ceilalți, se învîrtesc o mulțime de alte ființe pe care el le recunoaște cît să le poată folosi, dar aceasta nu-i ia cu adevărat prea mult din timpul dedicat *cărții* și dacă se întîmplă totuși așa ceva, el va recupera răgazul prin intensitatea și cufundarea totală în scris.

Aceasta este, în ciuda, repetatelor imprecații la adresa *cărții*, ceea ce îi aduce singurele satisfacții. „Scriu acum episodul *Circe*, cred pentru a șasea oară, *dar sînt mulțumit că am făcut ce mi-am propus să fac*" (s.n.). Trebuie privite, de aceea, cu o oarecare înțelegere momentele trecătoare de îndoieli, mai degrabă retorice decît reale, cînd Joyce excedat exclamă : „Am scris o mulțime de prostii în cuprinsul blestematei de *cărți*", sau „Sper să termin *cartea* anul acesta sau pe la începutul anului viitor. Îmi este tot atît de *greu să o scriu* pe cît e pentru cititorii

Scanned with OKEN Scanner

mei să o citească", sau „Curînd voi termina *Ulysses*, dacă o voi face vreodată. . ." (s.n.).

Și totuși cînd aceste clipe trec și ele trec, odată cu terminarea lui *Ulysses* (ca să înceapă iar, e drept, cu scrierea lui *Finnegans Wake*), Joyce nu are, de fapt probabil că nici nu s-a îndoit cu adevărat de valoarea sau dimensiunile intelectuale și artistice ale proiectului său creator, rezerve. „Fac tot ce se poate — afirmă el cu conștientă mîndrie — ca să lansez pluta pe care acest erou (Bloom n.n.) va naviga pentru *posteritate*" (s.n.), adăugînd autoironic „spre profunda ușurare a tuturor contemporanilor săi". Așa cum altă dată va vorbi despre Bloom și Stephen din *Ulysses*, care „vor deveni. . . *corpuri cerești*, rătăcitori ca și stelele la care privesc", sau despre „*pașaportul pentru eternitate* al lui Bloom". (s.n.).

Și Joyce îi scrie sprijinitoarei lui subliniind cu un amar, dar nu mai puțin real, orgoliu, o trăsătură fundamentală a operei — exhaustivitatea orizontului ei intelectual : „Cuvîntul pustiitor („scorching") are o semnificație specială pentru gîndurile mele superstițioase, nu atît de mult din pricina vreunei calități sau a vreunui merit în el însuși, cît pentru faptul că *progresul cărții* este de fapt asemeni înaintării unei furtuni de nisip. De îndată ce pomenesc sau includ vreo persoană în *carte*, aflu de moartea, de plecarea sau de nenorocul lui sau al ei ; și fiecare episod succesiv, care tratează o arie anume a culturii artistice (retorică, muzică sau dialectică), lasă în urmă un cîmp pustiit". E, de altfel, și semnificația mai profundă a trecerii vieții în operă, ne mai existînd altă realitate decît aceea a *cărții*. . .

Pe deplin convins de propriul său geniu, Joyce scrie despre cele optsprezece puncte de vedere diferite și tot atîtea stiluri din *Ulysses*, „aparent necunoscute sau nedescoperite de colegii mei". Și în acești ani, anii de adulație și glorie artistică în cercurile intelectuale din Paris, convingerea despre unicitatea și importanța *operei* sale e categorică. De aici și remarca negativ-condescendentă privindu-l pe autorul celeilalte noi și esențiale viziuni ale timpului uman : *În căutarea timpului pierdut* : „Am observat o încercare furișă de a opune *un anume domn*

Scanned with OKEN Scanner

Marcel Proust de aici, semnatarului acestei scrieri. *Nu-i pot remarca nici un talent deosebit,* dar eu sînt un prost critic" (s.n.). Iar într-un moment de exaltare, după terminarea unui nou episod din *Finnegans Wake*, îi comunică lui H.S. Weaver : „Sînt într-adevăr unul din cei mai mari ingineri, *dacă nu cel mai mare din lume, pe lîngă faptul că sînt muzician, filosof și o mulțime de alte lucruri.* Toate locomotivele pe care le cunosc sînt greșite. Simplitate. Eu fac o locomotivă cu o singură roată. Fără spițe, desigur. Roata e un pătrat perfect.* Înțelegeți ce vreau să spun, nu-i așa ? Sînt teribil de serios pe chestia asta, vă rog, așa că nu trebuie să credeți că e o poveste stupidă pentru copii. Nu, e o roată, o spun lumii. Și *e pătrată*". (s.n.)

Ca tot lui Harriet Weaver să-i mărturisească apoi, copleșit : „Poate că voi supraviețui și poate că nebunia delirantă pe care o scriu va supraviețui și poate că e foarte amuzantă. Un lucru e sigur, totuși. *Je suis bien triste*" (subliniat de Joyce).

Scriitorul va reveni mereu asupra imensei și complicatei întreprinderi artistice care este *Finnegans Wake*, nu fără un nelipsit umor : „Sarcina pe care mi-am luat-o e teribil de grea, dar cred că poate fi îndeplinită. Vai de mine ! Ce păcate am săvîrșit în ultima mea încarnare ca să mă aflu în încurcătura asta ?"

Altă dată Joyce este mai reticent, vorbind mai puțin de viața textului și mai degrabă despre *condițiile* în care acest text se realizează. Ele sînt o impresionantă imagine a autorului care-și desăvîrșește opera, neoprit de dificultățile încercărilor de expresie totală a conștiinței umane, dar împiedicat totuși de dificultățile unei condiții fizice vitrege. Zece operații la ochi, unele mai izbutite, altele fără rezultate, în circa opt ani, constituie într-adevăr o grea lovitură pentru cel care, dincolo de orice, nu vrea să-și vadă timpul irosit, fără a-și realiza intențiile artistice. Scrisorile cuprind ades referiri care sună ca o neîntreruptă litanie : „scriu pe jumătate în întuneric", „nu

* Aluzie la cele patru cicluri ale umanității din *Scienza nuova* de Vico, cicluri care ar „ordona" și cele patru părți ale lui *Finnegans Wake*.

Scanned with OKEN Scanner

pot dicta unui stenograf și nici nu pot scrie la mașină", „ochii mei mi-au dat o admirabilă vacanță de cinci săptămîni", „scriu lîngă fereastră cu jumătate de ochi", „nu pot citi deloc texte tipărite fără ajutorul unei lentile", „în ultimii cinci ani, trei crize violente de ochi — șapte operații", „pot scrie, dar nu pot vedea bine ce scriu sau citesc", „nu pot vedea nici măcar un cuvînt tipărit", „azi dimineață, pe stradă, m-am pomenit că vederea îmi este foarte încețoșată"...

Joyce, deși pare a face acest lucru, nu se compătimește pe sine, el este îngrijorat de eventuala posibilitate de a nu duce la bun sfîrșit ce și-a propus. Așa se explică și siguranța triumfătoare cu care se adresează lui T.S. Eliot, după încheierea favorabilă a procesului intentat împotriva lui *Ulysses* și autorului său în S.U.A. pentru imoralitate: „*En somme*, o jumătate din lumea vorbitoare de limbă engleză *a cedat*. Cealaltă jumătate, după cîteva răgete înspăimîntătoare ale lui Leo Britannicus va urma, așa cum o face întotdeauna". (s.n.)

Mai tîrziu va exista o clipă de ezitare, repede trecută, în a continua în condiții extrem de grele, cînd se va gîndi să abandoneze *Finnegans Wake*, și să încredințeze altcuiva terminarea cărții. Evident nu o va face.

Preocupat ca imensa strădanie, căreia îi sacrifică totul și a cărei durată în zile, în ore chiar, luni sau ani o socotește mereu, cu un acut sentiment al presiunii timpului asupra sa: „lucrez toată ziua și toată noaptea", „am cheltuit circa 20 000 de ore cu *Ulysses*", „lucrez de șapte ani la această carte", „am folosit 1 200 de ore la revizia episodului *Anna Livia Plurabelle*", etc., etc. să nu se fi irosit, Joyce va fi profund dezamăgit de primele reacții ale criticii sau ale criticilor față de scrierile sale.

Dar nici acest lucru nu-l dezarmează. Momentul cel mai greu pentru Joyce e totuși — și aceasta relevă cealaltă față a unui personaj dificil, impenetrabil, înzăuat, histrion cîteodată, dar numai pentru cercuri foarte restrînse, închinat total muncii sale — cînd ambii lui copii sînt loviți de situații sau boli grele și atunci îi scrie lui Harriet Weaver: „Mă simt ca un animal care a încasat patru lovituri zdrobitoare de ciocan în creștetul capului.

Scanned with OKEN Scanner

Totuși în scrisorile mele către copiii mei și către nora mea folosesc un ton de aproape veselă iresponsabilitate".

Romanul tradițional presupunea un cititor fictiv, căruia naratorul îi descrie o acțiune în desfășurarea ei, fără să-l implice în ea. Invocațiile romanelor clasice, adresate cîteodată cititorului imaginar, erau simple convenții, cînd nu exprimau, în foarte rare cazuri, o conștiință a acestei distanțe de netrecut. Cărțile lui Joyce nu au fost scrise, așa cum se menționează ades, pentru un specialist în literatură și nici pentru acel „cititor ideal suferind de o insomnie ideală" („an ideal reader suffering from an ideal insomnia"), cum avea el să spună cu profundă ironie în *Finnegans Wake,* și nici ca să dea comentatorilor o preocupare pentru „următorii trei sute de ani".

Imaginea complexă a relației om-lume, a constelațiilor infinite ale evenimentelor care ne definesc pe noi și natura noastră, legate printr-un nesfîrșit lanț de simultane legături și opoziții, și apoi călătoria fantastică în oricare din direcțiile posibile ale istoriei, revelate printr-o uluitoare amalgamare a tuturor straturilor culturale ale evoluției umane, ceruseră pentru a fi realizate o imensă — era să spun *funnuminal* (fenomenală = haz + simbol) — energie și tensiune intelectuală care avea în vedere tocmai revelația *lecturii.* Este explicabil atunci de ce Joyce desfășoară o întreagă strategie literară pentru a face înțelese și cunoscute scrierile sale, de ce este atît de preocupat de apariția unor recenzii în oricare din publicațiile europene sau americane, de ce spune despre unele articole apărute în reviste de prestigiu și semnate de critici sau scriitori cunoscuți că erau „proiectate (de el) de trei ani", sau că „se gîndește să aranjeze un articol critic de nivel mai scăzut", sau că „a stat în spatele celor doisprezece maeștri de ceremonie (e vorba de culegerea de eseuri din *Our Exagmination Round his Factification...*) îndrumîndu-i mai mult sau mai puțin".

Este în acest perseverent și neîncetat efort de a vedea recunoscută *o operă* care consumase viața o nevoită admisiune a faptului că în oglinda în care se reflecta Joyce vedea lumea închisă într-o *carte.*

Scanned with OKEN Scanner

Henri Michaux spunea despre Joyce că este *le plus enfermé des hommes*, dar acest „cel mai închis dintre oameni" a încercat să-l facă pe cititor să intre în conștiința sa cu o violență atît de peremptorie încît aproape că nu are seamăn în literatura lumii. Și e într-adevăr un paradox că această *operă*, care, fiind o revelație a omului, așteaptă atît de mult de la cititor, e atît de greu accesibilă cititorului la o primă lectură, cu atît mai mult cu cît ea vorbește mai degrabă despre *autorul* ei și abia apoi despre „eroii" săi.

Se poate discuta cît și cum comunică scrisorile și jurnalele din viața operei și din lumea autorului, este neîndoios însă că deschid o cale către înțelegerea a ceea ce este dincolo de imaginea publică a autorului real, uneori chiar și către conturarea unei prime versiuni a acelui misterios autor implicit, posibil de întrezărit în gîndurile și reacțiile cîteodată foarte revelatorii ale acestor parafraze intime ale unei opere de geniu.

Iunie 1984

Scanned with OKEN Scanner

JOYCE ŞI LIMBA ROMÂNĂ

„And roll away the reel world,
the reel world, the reel world !"

Finnegans Wake

Intr-una din numeroasele autodefiniri întîlnite în paginile lui *Finnegans Wake*, cartea este caracterizată a fi un *traumscrapt* — transcrierea în fragmente a unui vis (?). Expresia este creată prin juxtapunerea şi suprapunerea cîtorva cuvinte : *traum* (vis, germ.) + *scrap* (fragmente, frînturi, engl.) + *scrape* (a răcîi, a scurma, engl.) + *script* (scris de mînă, mss., engl.) care se influenţează reciproc pentru a sugera concomitent mai multe sensuri posibile, dar inexistente anterior.

E fascinantă — ori de cîte ori e posibilă — urmărirea transformărilor acestora pe care le oferă diferitele straturi ale cuvîntului sub presiunea dislocării, a relaţiilor cu alte cuvinte, a variatelor modalităţi ale scriiturii. Densitatea aluzivă pretează la comentarii inepuizabile.

Dificultatea lecturii se poate atenua de aceea nu prin transpunerea textului într-un limbaj interpretativ, ci prin considerarea dificultăţii ca însăşi condiţia tematică a scrierii, sensurile creîndu-se dintr-o multiplicitate de raporturi şi nu preexistînd, gata doar a fi exprimate. Referindu-se la această trăsătură fundamentală a operei lui Joyce, Stephen Heath atrăgea atenţia asupra faptului că *„Finnegans Wake e o construcţie a unei scrieturi care străbate limbajul (limbile), făcînd ca semnificatul să basculeze neîncetat în semnificant*, pentru a afla în fiecare clipă drama limbajului, producerea lui" (s.n.) (*Ambiviolences, Tel Quel*, 50, 1972). O particularitate esenţială care ne călăuzeşte spre o lectură a textului ca o incredibilă dar posibilă tentativă de refacere a unei mitice *Ursprache*, acel vis nostalgic al comunicării uni-

Scanned with OKEN Scanner

versale. Desigur un vis, și poate nu chiar un vis... Ca și în vis arbitrariul semnului lingvistic se dizolvă în conexiuni și relații neprevăzute, limitele comunicării obișnuite dispar, semnul nou rezultat purtînd încă urmele și sugestiile vechilor semnificații, contopite însă într-o / într-alte accepții. Cum scria însuși Joyce aceasta *„is not a language in any sinse of the world"*, ci e cealaltă față a limbii, ocultată sau reprimată, potențialul ei diferențial obscurizat sau ascuns fiind astfel eliberat. E calea sinuoasă a unei confesiuni și autoanalize în același timp, oferită dar și refuzată prin numeroase obstacole verbale, o explorare a unui subconștient individual hărțuit de obsesii colective arhetipale, personalizată dar și universalizată prin cuprinderea în desfășurarea ei a evoluției întregii umanități. Fragmentarea și distorsionarea limbajului la nivelul cuvîntului întăresc și împlinesc impulsul către universal, viziunea acestei veghe nocturne integrînd deopotrivă deplinătatea momentului uman și cosmic și totodată infinitele lui contradicții și ironii.

Tendința spre un tip de comunicare universală l-a determinat probabil pe Joyce să implice în textura lui *Finnegans Wake* cuvinte din numeroase limbi străine — mai puțin prezente în versiunile prime ale textului cum ne-o arată *Scribbledehobble,* acest rezervor de note pentru versiunea definitivă. Din acest motiv e dificil de apreciat exact în multe cazuri în ce măsură și cum a fost mărit arbitrariul semnului și cînd și în ce măsură el a fost redus. În orice caz e cert că Joyce nu a creat acest limbaj propriu cu scopul de a făuri un alt *volapük*, ci, așa cum singur scrie, ironizînd această presupunere, un *volupkabulary* (voluptuous + volapuk + vocabulary), un *voluptcabular,* un mod de comunicare născut din plăcerea, voluptatea folosirii cuvîntului, eliberat de orice îngrădiri retorice sau lingvistice.

Cititorul român va avea surpriza de a recunoaște într-o serie de pagini din *Finnegans Wake* cuvinte românești fragmentate, în compunere sau izolate uneori, în contexte dificil de elucidat. (De altfel un cunoscut comentator al operei, Hugh Kenner, afirma că : „Aglomerarea și potrivirea cuvintelor pot crea contexte fantomă, total

Scanned with OKEN Scanner

irelevante cîteodată în raport cu contextul prezent". (*A Starchamber Quiry*, N.Y. & London, 1982). Statistic vorbind le vom afla în Cartea I, cap. 3, 5, 6 și 7, Cartea II, cap. 1, 2 și 3, Cartea III, cap. 2, 3 și 4, și respectiv în „Epopeea lui Earwicker", în „Găina", „Întrebări și răspunsuri", „Studii", „Povestiri", „A doua veghe a lui Shaun", „A treia veghe a lui Shaun" și „A patra veghe a lui Shaun", ceea ce înseamnă în aproape trei sferturi din cuprinsul cărții.

Se pot face tot felul de ipoteze în legătură cu sursele care au furnizat aceste cunoștințe sau cuvinte ; dar din păcate, detalii concrete care să le confirme sînt prea puține. Contactele directe ale scriitorului cu realitățile românești au fost, cînd au fost, întîmplătoare. Se știe astfel, din cîteva scrisori adresate fratelui său, Stanislaus, că prin 1909, Joyce a avut pentru scurtă vreme un partener de „afaceri" în deschiderea unui cinematograf în Dublin („afacere" care a eșuat, de altfel), un italian din Triest, pe numele său Giovanni Rebez, proprietar și administrator printre altele și al unui cinematograf „Volta", la București, cu care, se pare, a și corespondat. Apoi, în perioada șederii sale la Paris și a scrierii lui *Finnegans Wake* l-a cunoscut pe Brâncuși, care i-a făcut cîteva portrete, unul, celebru, redus doar la cîteva linii : „Simbol al lui J.J.".

Indiferent de sursa sau sursele sale, Joyce, cu bine cunoscuta sa rigurozitate și ingeniozitate, a mlădiat cele cîteva elemente esențiale ale limbii române, toponimii sau substantive comune, în transformări și contexte care evidențiază încă o dată puterea neobișnuită a geniului său verbal.

Interesantă și imaginativă este astfel folosirea sufixului *escu*, care revine de cîteva ori.

Parodiind o frază din *Portretul artistului* și evocînd imaginea Dublinului, Joyce creează un nume ieșit din comun, desinînd o profesiune : *Picturescu (picture* — tablou + *escu)* : „It scenes like a landescape from Wildu

Scanned with OKEN Scanner

Picturescu“ *, unde prenumele Wild — sălbatec, capătă un *u* final pentru similaritatea fonetică. (Se arată ca un peiscapaj de Wildu Picturescu). A doua oară într-o construcție mai complexă : „Come on, *ordinary man*... Machinsky, Scapolopolos, *Duzinascu* or other“** (Hai, vino *omule de rînd*... Machinsky, Scapolopolos, *Duzinascu* sau altcum). Omul de rînd, după alte două nume ironice de naționalități imaginare, nu putea fi numit altfel, firește, decît *Duzină* + escu = Duzinascu ! (În pronunțare engleză sunînd Duzinescu)...

Un alt tip de compunere a unor noi cuvinte în care intră elemente toponimice românești e acela din capitolul descrierii manuscrisului găsit pe o grămadă de gunoi. Astfel *Bucharest* (București în engleză) devine *Bukarahast* (cu o pronunțare apropiată de aceea a lui Bucharest), alcătuit din *Bucharest* + *Bukhara* + *haste,* în fraza : „One cannot help noticing that rather more than half of the lines *run* north-south in the... Bukarahast directions“ ***. (Nu se poate să nu observi că mai mult de jumătate din rînduri se îndreaptă către nord-sud... în direcția Bucurgonești ?). Elementul oriental al Bucureștiului de altădată, așa cum probabil și-l imagina Joyce, e sugerat prin utilizarea cuvîntului Buhara, iar prin contaminarea de sens cu verbul *run* (a alerga, a goni, a se îndrepta) care domină caracterul frazei, scriitorul asociază numelui capitalei cuvîntul *haste* (grabă, repezeală). Se realizează astfel o aură de ecouri mult mai amplă decît aceea referențială a cuvîntului inițial, permițînd un joc liber și indeterminat aprioric de noi sensuri.

Bucureștiul revine, de data aceasta ca un adjectiv, într-o enumerare de rase de cai : „madridden mustangs, *buckarestive* bronchos“****. Aici numele a două capitale europene sînt transformate prin compunere în foarte

---

* Pg. 53. Numerotarea paginilor se face după ediția standard : *Finnegans Wake* by James Joyce, Faber & Faber, London, 1939. Echivalențele oferite în aceste rînduri sînt, desigur, doar echivalențe de lucru.

** Pg. 64.

*** Pg. 114.

**** Pg. 553.

Scanned with OKEN Scanner

sugestive și complexe calificative. Astfel Madrid se regăsește în *mad* + *ridden,* ceea ce ar însemna „călărit nebunește", iar București în *buck* + (a) + *restive,* ceea ce s-ar traduce prin „căprior nărăvaș", sensul citatului putînd fi „mustangi madrileni călăriți nebunește și bronchos bucureșteni asemeni unor căpriori nărăvași" (?).

Două cursuri de apă sînt amintite într-o altă propoziție: „Was not my *olty* mutther *Sereth*... a Running-water ?" *. Olty provine după cît se pare din Olt fuzionat cu *oldie* sau *oldy,* (uzat, cîntec cunoscut de altădată) așa cum *mutther* e *mutter* (germ. mamă) contopit cu *mother* și posibil cu Herr (germ.). Sensul propoziției ar putea fi „n-a fost obosita și bătrîna mea mamă Siret... o apă curgătoare ?". Fără îndoială, că am ales o echivalență mai liniară, căci *oldie,* cum am arătat mai înseamnă și cîntec de altădată foarte popular și aceasta adaugă o nuanță deosebit de sugestivă ideii de bătrînețe, precum *mutther* poate fi și mamă și tată totodată. Se relevă încă o dată în aceste exemple crearea de noi sensuri ca însăși ideea de bază a unei lecturi dificile, dar permanent producătoare de semnificații inexistente aprioric.

Jucîndu-se mereu cu cuvintele, Joyce traduce uneori cuvîntul românesc fie direct, fie înserîndu-l într-un șir de echivalențe în alte limbi. Astfel, într-un context cu totul irelevant, vom găsi următoarele : „Redu *Negru* may be *black*" (Radu Negru poate fi negru). Altundeva el înșiruie : „his *eiers*..., his *uoves,* ... his *ochiuri*", aproape același cuvînt în germană, italiană și română, sau explică : „the *unitate* we have in one" (unitatea pe care o avem în unu), sau alătură cuvinte de aceeași categorie : *Antwarp gnat* Musca" (furnică țînțar Muscă)... Pe aceeași linie, în construcții tipic englezești introduce drept termenul lipsă un cuvînt românesc, ca în „Too *mult* sleep" (Prea mult somn) în loc de „too much sleep"... **

Într-un capitol — 3, Cartea III — unde sînt cele mai multe cuvinte românești, vom întîlni și sintagma *Limba romena,* care deși pare a nu avea nici o relație cu restul

---

* Pg. 469.

**Pp. 540 ; 184 ; 298 ; 140 ; 555.

Scanned with OKEN Scanner

frazei în care e inclusă, e probabil menționată pentru contextul general al utilizării celorlalte cuvinte din aceeași limbă. Și tot aici, în discuția celor patru evangheliști, *Mamalujo*, despre Shaun, unul din ei exclamă : „Aye vouchu to *rumanescu*“ *, aici *rumanescu* desemnînd probabil limba română, întrucît în discuție sînt invocate mai multe nume de limbi reale sau create ad-hoc, sensul propoziției putînd fi „Da, chezașă e românească“.

Imnuri de dragoste pentru Anna Livia Plurabelle nu sînt puține în *Finnegans Wake*. Într-unul din ele, închinat lui Appia Livia Pluviabilla, în permanentă schimbare de nume ca și de corporalitate, e inserată invocația : *coloumba mea, frumoasa mea,* o formă ușor alterată, desigur intenționat, Joyce jucîndu-se cu literele ca și cu sunetele, a apelativelor din poezia erotică românească a secolului XVIII.

Salutînd apariția, probabil, a lui Earwicker cu o cascadă de gratulări în daneză, norvegiană, spaniolă, bengali, chineză etc. Joyce pigmentează textul și cu cîteva cuvinte românești : *ecou... ismeme de bumbac...* Se mai pot detecta și altele, nu întotdeauna într-un context edificator. În prezentarea lui Shem, Macadamson, fiul lui Mac *Adam* (tatăl primordial), din cartea I, cap. 7, vom întîlni în partea finală „my *ghem* of all jokes“, ceea ce poate însemna „ghemul meu cu toate glumele“ sau dacă ghem e intenționat a fi pronunțarea românizată a cuvîntului englezesc *game* — joc, „ joaca mea cu toate glumele“. Lista nu se oprește aici, căci vom mai găsi și „Pămîntul“, și „bruma“, ca fenomen meteorologic, și „ostrov“, și „Neomenie“ și chiar un... „punct“ **

Nu s-ar putea conchide desigur din aceste exemple care nu tind a epuiza (nici nu ar fi ușor de realizat așa ceva) toate cazurile în care Joyce a folosit cuvinte românești, integral sau în compunere, sau în fragmente, sau în pronunțare fonetică, în *Finnegans Wake*, că scriitorul a avut cunoștințe aprofundate de limbă română. Geniul său verbal, interesul pentru limba română i-au permis

---

* Pp. 518 ; 484.

** Pp. 549 ; 54 ; 193 ; 64 : 502 ; 136 ; 244 ; 124.

Scanned with OKEN Scanner

totuși să realizeze jocuri de cuvinte și asocieri de sensuri, surprinzătoare uneori, și fără nici o dificultate aparentă.

Iar în alegerea limbii române, ca și în folosirea englezei sau a altor limbi, el a explorat fără rețineri posibilitatea relevării celeilalte fețe a cuvîntului care se afirmă în distorsiuni, asociații sau relații născînd mereu noi sensuri, care comunică între ele dincolo de obișnuitele bariere lingvistice.

Prin aceasta *Finnegans Wake* devine scena unui vast și universal *theatrum linguae* care prezintă cu fiecare lectură alte întîmplări și miracole, alte istorii și personaje din *our funnuminal world*, lumea încă a ne-cunoașterii noastre, plină de haz numenal.

1985

Scanned with OKEN Scanner

FAULKNER ÎNAINTE DE FAULKNER

Re-cunoașterea unui autor în începuturile lui presupune o cercetare, nu de puține ori convențională și chiar forțată în ultimă instanță, și arareori permite sugestii de profunzime în investigarea sau aprecierea unei opere ori a unei evoluții literare.

Fără să fim de acord cu observația lui Michel Foucault, care afirma în *Que'est-ce qu'un auteur* * că noțiunea consacră de fapt o convenție culturală a unui timp revolut — acel al gîndirii achizitive burgheze — trebuie să admitem că dincolo de o caducitate temporală, poate nu chiar atît de reală, sînt alte argumente de luat în seamă. Unitatea auctorială de-a lungul unei cariere literare se dovedește în unele cazuri a fi un concept limitativ și paradoxal totodată. Reducînd lucrările unui aceluiași scriitor — mai ales acelea ale unui autor fecund — la ceea ce au mai în comun, el riscă să transforme diversitatea și complexitatea într-o sumă de trăsături constante, care tind să nu țină seama de structurile diferite ale operelor individuale. Multiplicitatea de sensuri și interpretări posibile la fiecare nouă lectură poate fi, astfel, redusă în favoarea confirmării unei presupuse aderențe la un *pattern* prestabilit, la care pare că și autorul trebuie să se supună...

Fără îndoială că există teme și obsesii, structuri asemănătoare, pînă la un punct, dar ele operează mereu

---

* *Bulletin de la Societé française de philosophie*, iulie-sept. 1969.

altfel într-un alt context al operei. Scriitorul, sursă de sensuri și structuri mereu altele și unice devine „autor", cîteodată, prin sărăcirea produsă de o ipotetică obstinație într-o consecvență și constanță nu întotdeauna relevantă. Și fără a radicaliza această idee pînă la a proclama, desigur într-alt context, cum o făcea R. Barthes, „moartea autorului", să recunoaștem că o cercetare nuanțată a fiecărei scrieri relevă un scriitor cunoscut și ne-cunoscut în același timp.

Acel tînăr, relativ necunoscut, care publica de un timp oarecare versuri pastorale, populate de naiade, fauni și nimfe în revista Universității din Oxford : *The Mississippian,* și le iscălea cînd W. Falkner, cînd William Faulkner, cu o semnificativă incertitudine chiar și a semnăturii, dublată de o caracteristică rătăcire printre motive și modele literare, este, probabil, în această perioadă, și autorul unei prime proze de o mai mare întindere, intitulată *Mayday.*

În acești ani (1921—1926) Faulkner publică, dar concomitent și *produce,* scrise de mînă, ilustrate și legate de el însuși, poeme, povestiri mai scurte, eseuri, chiar și o piesă de teatru. E încă unul din aspectele indeciziei sale artistice. Atras de pictură și grafică, el a și publicat desene cu o linie inspirată de Beardsley, în revista Universității din Mississippi. De altfel într-un poem mai tîrziu, intitulat *Bill,* (diminutiv al lui William) el afirmă că „primul și ultimul vis al inimii sale" ar fi vrut „să-l întruchipeze prin văz din spațiu și lumină/ Dar cu harul vorbelor a fost urgisit. . ."

Dedicată și oferită lui Helen Baird în 1926, povestirea *Mayday (Ziua întîi de mai)* are patruzeci și opt de pagini și este scrisă cu litere îngrijit desenate și, pe lîngă cele cinci inițiale colorate, are trei frumoase și aeriene ilustrații policrome în acuarelă, iar începutul și sfîrșitul sînt cuprinse între două desene în alb și negru, fiecare pe o pagină întreagă. Nu era singurul volum, scris și ilustrat de Faulkner, el urma altora, cum ar fi : *Vivian of Spring,* o culegere de versuri dăruită Estellei Oldham Franklin, cu care, după un prim refuz, avea să se căsătorească mai tîrziu, și o piesă simbolică de dimensiuni mai restrînse,

Scanned with OKEN Scanner

The Marionettes. Anii aceștia sînt deosebit de fecunzi pentru tînărul cunoscut doar în cercurile locale, dar literatura sa e în bună măsură derivativă, poemele sale, publicate în *Marble Faun* în 1924, reluînd uneori literal titluri, motive sau versuri din Swinburne, Housman, Yeats, T.S. Eliot, ca și din Verlaine sau Mallarmé, sau situații inspirate de rafinatele imagini ale lui Aubrey Beardsley. Mai personale, deși nu lipsite și ele de influențe, sînt schițele și articolele tipărite în revista *The Double Dealer* sau în *Times-Picayune*, ambele din New Orleans.

Nici *Mayday*, despre care Faulkner scria mamei sale din Paris, încă în septembrie 1925 : „Am pus deoparte romanul * și sînt pe cale să încep altul — un fel de basm cu zîne *(fairy tale)* care mi se tot învîrte prin cap“ **, nu apare străin de influențe ușor identificabile. O oarecare asemănare tematică, detalii de culoare, împrejurări și localizare, o desfășurare a acțiunii pe linia ei exterioară, cu excepția unui final tranșant neasemănător în fapt și în concluzii, ar părea să indice o anumită apropiere de romanul, și ca preocupare tematică în linii mari chiar romanele, lui James Branch Cabell : *Jurgen*, apărut în 1919, și devenit faimos grație unui proces intentat autorului pentru pornografie de către Societatea pentru suprimarea Viciului din New York.

Comentatorii au întreprins nenumărate speculații privind „paralelismele“ dintre eroii celor două scrieri, dintre căutările lor, ale idealului într-o lume de legendă, dintre aventurile lor cavalerești și amoroase etc., neoprindu-se chiar și la constatarea unor coincidențe cronologice sau de anotimp.

J.B. Cabell, scriitor de un real rafinament intelectual, a fost recunoscut însă drept un tip original de „creator de *mituri comice* în literatura americană“, iar romanele sale abundă în situații neverosimil de ridicole sau complicate pînă la grotesc, și sînt pătrunse de un scepticism indulgent și amuzat cu privire la destinul uman.

---

* Probabil romanul început, dar neterminat *Elmer*.

** V. *Selected Letters of William Faulkner*, Ed. Joseph Blotner, New York, 1977.

Scanned with OKEN Scanner

Mayday, chiar dacă, superficial, poate fi apropiat de *Jurgen*, în realitate e fundamental diferit. Dacă altădată literalitatea cu care erau preluate titluri, motive, versuri, situații putea să pună la îndoială existența unor intenții parodice la Faulkner, de această dată construcția și linia povestirii indică în mod categoric o asemenea tendință. În romanul și romanele lui Cabell, sursa ironiei este mereu o comparație între un plan mitic și un plan al realității, în *Mayday*, ironia este implicită în însuși planul mitic, minat în chiar înlăuntrul lui. Însăși postura inițială a tînărului cavaler, Sir Galwyn of Arthgyl, care veghează noaptea lîngă armura sa neîncercată în lupte și visează la gloria înfruntărilor cu uriașii și dragonii și la salvarea frumoaselor prințese neprihănite, e o sursă, prin contrast cu cele ce vor urma, de ironizare a însăși esenței mitului cavaleresc. Iar căutările sale, în care e însoțit de tovarășii săi *the Hunger* (Foamea, dorința arzătoare) și *the Pain* (Durerea) nu seamănă, decît aparent, în desfășurarea lor cu convenționalele aventuri ale tradiției.

Cît despre neprihănitele prințese, e semnificativ ce-i spune lui Sir Galwyn despre prima, Isolda, un oștean pus să păzească locul unde se scaldă : „Cu cît va fi predată mai curînd Regelui Mark această fecioară, cu atît mai bine pentru noi toți, fiindcă mie nu-mi place cum arată această expediție. Sînt un om care are familie și trebuie să am grijă cum se prezintă lucrurile".

Și într-adevăr lucrurile nu arată deloc ca în legende. Căci după ce îl ucide pe oștean și pe Tristan, în graba lui de a ajunge la prințesă, Galwyn o zărește pe Isolda în apă, complet goală, ceea ce nu o stînjenește deloc, fecioara „acoperindu-și doar delicat ochii cu amîndouă mîinile". Și fără să fie prea emoționată de moartea lui Tristan, ea se grăbește să se ofere cavalerului abia sosit. Și tot așa mai departe... De altfel nici celelalte două prințese Elys și Aelia nu se arată mai dificile...

O altă sursă a zeflemelii la Cabell este acumularea de detalii incredibile, bizar burlești, la Faulkner o linie epurată a contrastului dintre idealizare și actual dă ironiei o mai mare răceală. Însăși succinta și reținuta relatare a acțiunii, fără o prea mare stăruință asupra

Scanned with OKEN Scanner

amănuntelor — am spune chiar că e vorba de o esențializare a acțiunii — impune o altă viziune la Faulkner. Cît privește concluziile, la Cabell este vădit hedonismul împăcat al finalului, iar la Faulkner tonul categoric și detașat, cu o ușoară notă de ironie : „Așa era în vremurile vechi...“ O atitudine deosebită transpare și față de pastoralismul romanțios și mitologic al multora dintre versurile sale anterioare, străbătute de o vag-dezabuzată atitudine față de destinul uman.

Mayday, prima zi a primăverii, nu este deloc un „basm cu zîne“ cum îl numea Faulkner și nici nu adoptă tonul sau poza romantică, ci dimpotrivă negînd pasiunea romantică idealizată, caută pînă la urmă în „moarte“, o altă renaștere, ceea ce un anume fel de viață nu i-a putut da. Dezamăgirea în dragoste nu naște un dispreț cinic sau o izolare byroniană, ci doar o anume detașare asemănătoare cu aceea a lui T.S. Eliot din *The Waste Land*. Și ca și acolo finalul povestirii e în fapt acceptarea unei lumi fără iluzii, a trăirii realității de *dincolo de mit*, o atitudine profund anti-romantică. Din aceste motive nu cred că e prea adecvată caracterizarea lui Cleanth Brooks care spune în excelent documentata sa lucrare : *William Faulkner — Toward Yoknapatawpha and Beyond*, 1978, că „în stilul lui cel puțin, *(Mayday)* e cel mai romantic lucru pe care (Faulkner) l-a scris vreodată...“ *

Limbajul poetizat și arhaic, uneori asemănător întrucîtva cu cel al ciclului arthurian al lui Sir Thomas Malory, alegorizarea bunyiană atenuată a Foamei și Durerii pot contribui la această impresie, dar numai la o lectură exterioară. Naratorul exprimă în text gînduri și idei moderne, total în contrast cu aparenta istorisire de tip romantic-cavaleresc. În întîlnirea cu Timpul, personificare ușor ridiculizată, Sir Galwyn își arată nedumerirea față de înfățișarea acestuia, la care Timpul, locvace, începe o lungă explicație, din care nu lipsesc anacronismele de fond : „În ce privește înfățișarea mea

* V. op. cit. p. 47. Mai tîrziu în același capitol *Romantic Early Prose* (Proza romantică timpurie) Brooks va reveni și va spune totuși că e o povestire „în unele puncte... anti-romantică“, iar mai apoi „Faulkner... a început ca romantic și pînă la capăt va rămîne un romantic...“

Scanned with OKEN Scanner

personală, în aceste vremuri luminate, cînd oricare *revistă obișnuită* vă va informa, că înfățișarea unui om depinde pur și simplu de înclinația sau lipsa de înclinație de a o schimba", etc. etc. Și revenind : „Soția mea (care, *sînt dezolat să vă informez e plecată în weekend*, la părinți), soția mea e de părere că nu șade bine unui om în *branșa mea* să semene cu *un centenar damblagiu(!)* mai ales că *noul meu sistem de a face afaceri înlătură misitul din toate tranzacțiile cu clienții mei*. . . (s.n.)

Nici Isolda, după cum am văzut, nu se comportă ca eroina din legendă, fiind preocupată în neașteptata întîlnire cu Sir Galwyn de coafura ei în totală neorînduială și deloc de goliciunea trupului ei, așa încît nobilul cavaler trebuie pînă la urmă să o întrebe dacă n-ar fi mai înțelept să-și pună ceva pe ea, în afară de „vălurile verzi ale asfințitului". Faulkner însoțește de asemenea desfășurarea narațiunii, nelipsită nici ea în situații care ridiculizează strălucirea idealizată a dragostei romantice, cu un „*running commentary*" (comentariu continuu), situat în afara textului propriu-zis, în capul fiecărei pagini — subliniind și mai accentuat distanțarea ironică a scriitorului și suprapunîndu-se punctului de vedere al naratorului.

Iată cîteva exemple : „Ei (eroii) se întîlnesc cu cineva cu care conversează pe diferite subiecte care devin obscure și metafizice. Deși e încă politicos, Sir Galwyn e sceptic și spunîndu-i-se cîteva lucruri brutale despre Sir Galwyn își dă seama că a nimerit printre nebuni. Ei rămîn totuși metafizici și curtenitori deși nu chiar atît de politicoși. . ." sau „(Sir Galwyn) întîlnește un al treilea într-o situație intimă și e făcut să roșească dar e iertat și își începe educația sentimentală". „Sir Galwyn își continuă educația sentimentală și-și continuă cercetarea sa biologică" etc. etc.

Aparent, structura narațiunii adoptă *pattern*-ul povestirii mitice a căutării, al călătoriei întreprinsă pentru realizarea unei misiuni la capătul căreia eroul va fi răsplătit pentru toate încercările prin care a trecut. Faulkner însă precipită etapele, le schimbă sensul, alterează

Scanned with OKEN Scanner

structura clasică, iar în final eroul e făcut să aibă parte de o ciudată „răsplată“...

Răsplata e de fapt înțelegerea și acceptarea adevărului existenței umane. Ajuns la capătul căutărilor, Sir Galwyn discută la marginea unui rîu — probabil fluxul timpului — cu Regele Somnului, care-l pune în fața unei alternative : ori va repeta căutarea sa prin lume „supus tuturor întunecatelor rele — foamea, durerea și vătămările fizice și dragostea, ura și disperarea“, dar fără a folosi experiența rătăcirilor trecute, întrucît „legile emigrării“ (!) regatului interzic în mod strict ca „Experiența să părăsească domeniul său“, ori se va cufunda în apa rîului, acceptînd somnul fără de vise al morții. Cavalerul se va cufunda în rîu, dar nu înainte de a zări în unde o figură feminină „tînără și albă asemeni fragedelor zambile în primăvară“.

Faulkner întreprinde prin această povestire o critică modernă a clasicului mit al căutării, și consemnează astfel irepetabilitatea experienței umane, precum și necesara luciditate cu care trebuie văzută măsura în care ipostazele mitice întunecă sensul real al acestei experiențe.

O seamă de remarci ale cavalerului rătăcitor, mai înțelept de altfel ca obișnuiții cavaleri, sau ale alegoricilor săi însoțitori, concură în a contura sensul experienței umane într-un mod mai pragmatic. Sir Galwyn, căutînd a descifra un înțeles în rătăcirile sale pentru a găsi iubirea ideală, conchide într-un anumit moment că „omul nu dorește un lucru anume atît de mult cît *acțiunea de a-l dori*“ (s.n.), ca pînă la urmă această constatare asupra romanticei amăgiri de sine să fie corectată printr-o admirabilă metaforă de un salutar scepticism : „Omul e o muscă bîzîind sub paharul întors al iluziilor sale“. De aici și concluzia povestirii : un mod de a trece spre „moarte“, ca o cale către o nouă viață.

Stăruințele exegezei biografice în a demonstra că *Mayday* a fost scrisă și dedicată lui Helen Baird, ca răspuns la refuzul acesteia de a accepta dragostea lui Faulkner și de a se căsători cu el, tind să întunece de fapt semnificația reală a povestirii. Ea a fost scrisă într-un moment în care reflecțiile scriitorului asupra

Scanned with OKEN Scanner

artei sale, așa cum o dovedesc și alte lucrări începute sau terminate în acel an 1925 : *Soldier's Pay*, intitulat inițial tot *Mayday*, *Elmer* sau *Mosquitoes*, l-au dus la depășirea fazei de incertitudini, poze și nostalgii romantice din evoluția sa. Ironia calmă cu care e privită această despărțire de un trecut imediat, ca și concluziile ce se desprind din detașata părăsire a unor vagi idealuri pentru o realitate fără iluzii, sînt încă o dovadă a eficacității actului de creație în re-construirea și în investirea cu noi semnificații a unei lumi lăsate în urmă, dar nu abandonate.

Interesul lui Faulkner pentru legendele cavalerești, pentru mitul ales aici, e de ordin practic intelectual, această formă constituind un fel de *rite de passage*, datorită căruia scriitorul poate trece într-o nouă etapă a vieții sale artistice, fără dezabuzări și fără amăgiri. Ni se pare de aceea mai dificil să considerăm că apropierea făcută de Cleanth Brooks * sau Carvel Collins ** a finalului povestirii de sinuciderea lui Quentin din *The Sound and the Fury*, care are o cu totul altă motivație, ar fi justificată. Nici mai întemeiată nu mi se pare a fi identificarea freudiană, forțată, făcută de Carvel Collins *** a celor trei figuri : *the Hunger*, Sir Galwyn și *the Pain* ca fiind reprezentări ale Sinelui, Eului și Supraeului. Descriind relația tensionată dintre cele trei ipostaze psihice, Freud arată în *Diversele ipostaze ale personalității psihice* că „De fiecare dată cînd e silit să-și recunoască propria sa slăbiciune, Eul e cuprins de spaimă : de o adevărată teamă de lumea exterioară, de scrupulele conștiinței față de supraeu, de anxietate nevrotică față de sine și forța pasiunilor care domnesc acolo“****.

Trebuie recunoscut că nici acțiunile lui Sir Galwyn, nici relațiile sale cu cele două figuri sau cu alte personaje

---

* *Op. cit.*, Early Romantic Prose.

** și *** V. *Mayday*, University of Notre Dame Press, 1978, Introduction by Carvel Collins.

**** V. S. Freud, *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse.*

Scanned with OKEN Scanner

ale povestirii, precum nici desfășurarea sau tonul naraţiunii ar lăsa să se întrevadă temeri, anxietăți sau chiar spaime, fie și presupuse...

*

Spuneam la început că tînărul relativ necunoscut care oferea lui Helen Baird, la 27 ianuarie 1926, elegantul volum al lui *Mayday* este, probabil, scriitorul unei prime proze de mai mare întindere. Se știe cît de dificilă, și de multe ori cît de nesigură, este datarea operei unui scriitor. Există afirmația lui Faulkner cuprinsă în scrisoarea pe care am menționat-o, că încă în septembrie 1925 era „pe cale să înceapă un basm cu zîne care mi se tot învîrte prin cap". Se pare că în același an termina *Soldier's Pay*, care avea să fie publicat abia la sfîrșitul lui februarie 1926 și poate că începuse *Mosquitoes*. Se poate așadar considera că *Mayday* era primul text mai amplu de proză al lui Faulkner care vedea, într-o formă sau alta, lumina zilei. Importanța lui nu e atît de mare din punct de vedere artistic, cît ne permite să punctăm un moment important al formării sale ca scriitor.

Anunța *Mayday* opera de mai tîrziu a celui ce avea să fie cunoscutul scriitor William Faulkner ?

Întrebarea nu poate fi decît pur retorică, și deoarece ne-am propus, oricum, o mult mai modestă îndatorire, nu considerăm necesar să-i răspundem. Să nu uităm că, așa cum spunea și Northrop Frye în *Fables of Identity* : „Noi nu citim numai o carte, ci îl urmărim pe autor la lucru, scriind-o... nu sîntem introduși într-o povestire, ci în procesul scrierii unei povestiri, ne întrebăm nu ce urmează, ci la ce se va gîndi autorul după aceea..."

Scanned with OKEN Scanner

THOMAS PYNCHON ȘI DEMONUL LUI MAXWELL

În literatura americană de azi, Thomas Pynchon este o prezență neobișnuită. Autor postmodern comentat pe larg în publicații de specialitate, în studii critice și monografice * și cursuri universitare — chiar și în presa de mare tiraj cu respect dacă nu și cu comprehensiune — cu o largă audiență în rîndurile tinerei generații, el rămîne total necunoscut în mod public. Nu ia parte la dezbateri, colocvii sau conferințe, nu ține cursuri de *creative writing*, nu face lecturi din opera sa, nu apare la televiziune și nu dă interviuri, iar fotografia sau imaginea sa nu e publicată nicăieri și nici nu a fost văzută decît o dată. Aparent o figură enigmatică, învăluită în mister — i se cunosc doar cîteva sumare date biografice — cu o existență atestată mai sigur doar de numele — evocator și el de reminiscențe livrești** — de pe copertele unor romane publicate între perioade de lungi tăceri, Thomas Pynchon, consecvent cu ideile care călăuzesc scrisul său refuză de fapt, credem, să accepte a deveni un *obiect* de cult, să joace *rolul* scriitorului de succes.

Presiunea miturilor societății moderne asupra existenței individuale, asupra omului forțat să adopte mereu

---

* Pînă în 1984 fuseseră publicate mai multe studii monografice și cîteva culegeri de studii în Statele Unite, Anglia, R.F.G. și Franța, în afară de numeroasele articole și eseuri de prin reviste.

** Familia Pyncheon apare în cunoscutul roman al lui Hawthorne : *The House of Seven Gables*. Unul din ascendenții scriitorului s-a adresat lui Hawthorne, plîngîndu-se de modul în care erau descriși în roman.

Scanned with OKEN Scanner

un alt rol, transformă *eul* într-un mereu *altul*, persoana întîi devenind tot mai mult o persoană a treia și pînă la urmă chiar un obiect pentru sine însuși. Desigur, scrisul presupune o multiplicare a eului în diferite ipostaze, dar acest proces de ficționalizare se realizează tocmai printr-o conștientă mișcare spre cunoaștere și dezvăluirea mai precisă a caracterului precar, înșelător sau diformant al rolurilor împrumutate de ceilalți.

Considerînd probabil această „dislocare forțată a personalității", drept una din racilele profunde ale vieții contemporane Thomas Pynchon a preferat — într-un climat literar în care faima unei opere sau a unui autor este creată și întreținută prin folosirea abuzivă a biografiei — autentificarea ficțiunii, irealizării, prin detalii mai mult sau mai puțin relevante, unei vieți prefabricate pentru consum.

Apariția culegerii de povestiri, intitulată autoironic *Slow Learner* (1984) a constituit, de aceea, la prima vedere, o surpriză. Reunind cîteva povestiri scrise pe vremea cînd era student la Universitatea Cornell, „cel care învață greu și încet" le însoțește cu o amplă introducere, la prima vedere o mărturisire a unor începuturi dificile. Dar în loc de un presupus text al vieții, vom afla mai curînd momente ale vieții textului, aprecieri ale unor lucrări mai vechi — de pe la sfîrșitul anilor '50 — în lumina unor proprii opinii critice, avînd în vedere procesul elaborării textelor și al mecanismului funcționării lor. Se prefigurează astfel o schiță posibilă a formării acelui imaginar identificat mai tîrziu printr-un nume.

Începînd pe un ton nostalgic tincturat de autoironie, scriitorul pune la îndoială însuși procedeul pe care-l urmează, calificîndu-l drept „unul din acele episoade ale seninătății vîrstei mijlocii, cînd mă prefac că am ajuns la un stadiu de înțelegere clară a tînărului scriitor care eram atunci".

Scanned with OKEN Scanner

Caracterul ambiguu al acestei declarații aruncă din primul moment o umbră de neîncredere asupra valabilității celor ce vor urma și transformă mai degrabă așa-zisa mărturisire într-un portret fictiv al unui începător întrale scrisului. „Acționam — spune scriitorul confirmînd parcă aceasta — potrivit motto-ului : *„Să fie literar“* (s.n.). Și urmează, în desfășurarea introducerii, o enumerare a cîtorva „păcate“ comune ale începătorilor : să încerce „să forțeze personajele și întîmplările să fie conforme cu o „temă“, un simbol sau un alt factor abstract unificator“; să se străduie „să încarce prea mult scrisul“ *(overwriting)*; lipsa de relief *(flatness)* a personajelor ; să nu fie conștient că pe lîngă „a scrie despre ceea ce știi, trebuie să nu ignori și ceea ce nu știi“...

Din această perspectivă unele elemente care ar fi putut trece din viața personală în povestiri capătă un caracter mai curînd problematic decît real, iar relevanța unor ecouri livrești sau a unor factori spirituali o vădită expresie a intertextualității. Edificatoare este percutanta observație privind un fenomen emblematic nu numai pentru o epocă — anii 50 — dar și pentru scrierile ei: „Eram — spune Pynchon folosind un plural aproape impersonal — un moment de tranziție, un ciudat episod post-Beat al evoluției culturale... *Eram privitori :* parada trecuse și *noi primeam totul de la a doua mînă, consumatori a ceea ce media vremii ne oferea“*. (s.n.).

Respingerea acestei priviri a privirii își va afla expresia în structura povestirii *Small Rain* (Mica ploaie), atmosfera ca și personajele fiind construite ca o parafrază ironică la referințele literare servite de industria culturală a timpului, referințe amintite direct în final. „Isuse Hristoase, tare mai urăsc ploaia“, exclamă un personaj. „Tu și Hemingway“, îi răspunde un altul. „Ciudat, nu-i așa? Lui T.S. Eliot îi plăcea ploaia“.

Aluziile la romanul *Adio arme* și la poemul *Țară pustie,* citat și răscitat ca o imagine a haosului și vacuității spirituale și emoționale, contrapunctează sarcastic orice tentativă de a sentimentaliza sau de a „umaniza“ reacțiile personajelor la dezastrul natural la care sînt martori.

Scanned with OKEN Scanner

Dezamăgirea produsă de demonetizarea culturii, de supralicitarea clișeelor care țin loc de valori spirituale, nu împinge scriitorul să încerce experimentul realității, ci îl îndreaptă spre o examinare livrescă a ceea ce ar putea fi scopul mai adînc al dinamicii realității. Dar și aici Pynchon, cu aceeași consecvență ironică, relativizează importanța impactului lecturii *„întîmplător cam în același timp"* (s.n.) a două cărți, asupra povestirii *Entropy*. E vorba de *Folosirea umană a ființei umane* de Norbert Wiener, o rescriere la un nivel mai accesibil al celebrei *Cibernetici*, și de *Educația lui Henry Adams*, o faimoasă autobiografie concepută într-o viziune entropică a istoriei și a destinului umanității, un neconformist și controversat *Bildungs roman* american, de fapt, profetizînd eșecul moral și spiritual al omului modern — cartea a fost scrisă în 1905 dar a apărut în 1918 — incapabil să integreze multiplicitatea derutantă a vremurilor noi.

„Tema" (povestirii), scrie Pynchon, e în cea mai mare măsură *derivată* din ce au avut de spus acești doi oameni... Ceea ce mă frapează azi... nu e întunecata ei perspectivă termodinamică atît de mult, *cît modul în care reflectă ce însemnau pentru unii oameni anii '50"* (s.n.)

Criticii americani care au comentat *Entropy* în mod exhaustiv, devenită un fel de clasic al *short story*-ului, au fost unanimi în a sublinia caracterul esențial pentru viziunea scriitorului al metaforei entropiei. Accentul a fost pus pe semnificația ei ca un simbol al intensificării dezordinii și haosului spiritual al lumii de azi, grăbind către sfîrșitul ei, tot așa cum în univers, considerat ca un sistem închis, entropia crește pe măsură ce energia disponibilă pentru convertire în travaliu mecanic scade, marcînd astfel un declin ireversibil, potrivit legii a doua a termodinamicii.

Scriitorul se arată însă mai preocupat aici, nu atît de faptul ca atare al declinului, cît de modul în care fenomenul este întîmpinat de încercările individuale de a-i opune o modalitate proprie de inițiativă spirituală, menită să-l frîneze și să-i contracareze efectele. Pe de altă parte, aceste inițiative urmăresc totodată să elibereze individualitatea din opresiunea pe care sistemele sociale,

Scanned with OKEN Scanner

lingvistice sau istorice i-o opun în tentativa de a se defini ca însăși. Chiar și comunicarea, folosind o imagine pe care cuvîntul o creează, poate fi o piedică. De aici și expresia ironică din *Introducere:* „Dacă Rudolf Clausius (autorul cuvîntului entropie) s-ar fi ținut de formația lui de acasă și i-ar fi zis *Verwandlungsinhalt,* ar fi putut avea un cu totul deosebit impact. Așa... entropia a fost descoperită de vreun teoretician al comunicației care i-a dat răsuceala cosmică morală de care continuă să se bucure în folosirea curentă".

Perspectiva reală a povestirii e sugerată și de construcția narațiunii desfășurată pe două planuri, care se intersectează în timp, ordine-dezordine, sfîrșind în același fel.

La unul din etajele unui bloc, Callisto și-a construit „o junglă de seră care i-a cerut șapte ani de eforturi combinate (păsări, filodendroni, mici palmieri-evantai). Hermetic închisă ea era o măruntă enclavă de regularitate, în haosul orașului, străină de capriciile vremii, ale politicii naționale, ale oricărei dezordini interne". Explicîndu-și ideea sub forma unui jurnal la persoana a treia dictat iubitei sale, Aubade, în termeni apropiați de acei ai lucrării lui Wiener : *The Human Use of Human Being,* Callisto precizează : „el a găsit în entropie sau măsura dezorganizării într-un sistem închis, o metaforă adecvată care să fie aplicată unor anumite fenomene din propria sa lume... el și-a imaginat o moarte-calorică a culturii sale, în care ideile, asemeni energiei calorice, nu vor mai fi transferate, întrucît fiecare punct din ele va avea pînă la urmă aceeași cantitate de energie; și mișcarea intelectuală va înceta în chip corespunzător". E o notă de umor subiacent în emfaza cu care sînt proclamate o serie de enunțuri teoretice, autorii lor : Clausius, Gibbs, Boltzman, menționați de Callisto cu grijă, fiecare la locul potrivit, în contrast cu sentimentul zădărniciei provocat de întunecata amenințare a sfîrșitului care i se pare foarte apropiat, deoarece... „de trei zile, în ciuda vremii schimbătoare, mercurul rămăsese la 37 de grade Fahrenheit — o prevestire a apocalipsului".

Scanned with OKEN Scanner

La un etaj mai jos se desfășoară de două zile o petrecere în care domnește dezordinea studiată sau întîmplătoare, harababura boemă și schimbările de umoare datorate ingurgitării prelungite de băuturi diverse. Oaspeți, invitați și neinvitați, sosesc mereu, pe ușă sau pe fereastră. O lume compozită : cîntăreți de jazz, intelectuali prețioși, oficiali, marinari, se foiește și se frămîntă, caracterizată frecvent în termeni deriziv-afectuoși. Mai toți beau, joacă în cărți, discută alandala și caută un suflet apropiat.

Un soț se destăinuie gazdei că a avut o ceartă cumplită cu soția, care l-a și părăsit. Din ce motiv? „Pe chestia teoriei comunicației. Ceea ce e, desigur, extrem de caraghios". Gazda: „Habar n-am ce-i aia teoria comunicației". „Păi, nici soția mea habar n-are. Și la drept vorbind știe cineva ce-i aia ? Aici e tot hazul". Și cu o tîrzie și iluzorie luciditate, soțul conchide că vinovat e cuvîntul cu prea multe înțelesuri și cu nici unul precis, cum ar fi „dragostea". „Ambiguitate. Redundanță. Inconsecvență chiar. Scurgere. Toate astea sînt zgomote. Zgomotul deformează și produce dezorganizarea în circuit".

Entropia în comunicarea sau „comuniunea" dintre oameni are aici o aparență de incident amuzant, dar prin opoziție se indică o atitudine fundamentală față de efectele ei irealizante. Și în *Small Rain*, personajul central vorbește despre un fenomen cam de aceeași natură. „Ce vreau să spun, e ceva asemănător cu un circuit închis. Fiecare pe aceeași frecvență. Și după cîtva timp uiți de tot restul și începi să crezi că asta e singura frecvență care are importanță sau e reală". Scepticismul își are originea nu în teama pierderii identității proprii, ci în dorința de evaziune din anxietățile unei identități comune care anulează și personalitatea și unicitatea ei. Definită, cum se va vedea, mult mai categoric în relațiile cu alții, ceea ce nu anulează ci dimpotrivă scoate în relief personalitatea. Și Pynchon își vădește încă în acest stadiu al începuturilor talentul său în exprimarea deosebit de subtilă și de nuanțată în concret a unor idei abstracte.

În mijlocul harababurii care progresează, un grup de cîntăreți de jazz, un cuartet, cîntă, dar fără instrumente, *în gînd*.

Scanned with OKEN Scanner

„Vincent ședea, ceilalți stăteau în picioare: se mișcau ca și cum ar fi fost un grup la un *jam session*, numai fără instrumente". Cineva încearcă să-i întrerupă, i se face semn să tacă și grupul își reia activitatea.

„În cele din urmă la un semn invizibil, grupul încetă să mai bată ritmul cu piciorul și Duke zîmbi și spuse. „Cel puțin am terminat toți odată".

Cîntăreții executau o piesă: *Love for Sale* în interpretarea unui renumit aranjor și saxofonist de prin anii 50, conducătorul unui nu mai puțin celebru cuartet, Gerry Mulligan.

Fără a întrerupe argumentarea, trebuie să insist aici, într-o paranteză ceva mai lungă asupra personajului și a stilului său de jazz, deoarece au o reverberație ceva mai durabilă în scrisul lui Pynchon decît ar lăsa-o să creadă menționarea pasageră a numelui său *. Poate pînă la urmă e vorba de o paranteză într-o altă paranteză...

Prin anii 50, jazz-ul *cool* se impune datorită execuțiilor la trompetă ale tînărului Miles Davis, în care agitația și nervozitatea improvizațiilor *bop* sînt atenuate printr-o linie melodică mai reținută, mai interiorizată, mai rece. Schimbarea, începută cu Davis, se continuă apoi cu John Lewis și aranjorul Tadd Dameron, devenind predominantă în jazz-ul de pe coasta de Vest. Fundamentul teoretic al stilului *cool* va fi furnizat de evoluțiile lui Lennie Tristano, un pianist care încerca *„să cînte cool, fără să fie rece* **, apelînd la fondul său intuitiv pentru a reduce o anumită detașare a muzicii sale. Contradicția aceasta între improvizație, spontaneitate și o reținere mai intelectualizată, clasicizantă, a liniei melodice va caracteriza și stilul saxofonistului Gerry Mulligan, care, așa cum s-a spus, „deschide capitolul baritonului *cool*", în istoria jazz-ului din epoca sa. Să cînți la saxofonul bariton, afirmă experții, e o chestiune de *concepție* muzicală, deoarece

---

* Amintit cu nostalgie și de personajul central din *Small Rain*, alături de Lester Young, un alt cunoscut jazz-man.

** Formulă care amintește îndeaproape motto-ul unuia din personajele romanului „*V*" : Mac Clintic Sphere : „*Keep cool but care*". (Fii rece dar să-ți pese), — devenit slogan al tinerei generații din anii '60 și '70.

Scanned with OKEN Scanner

„acest instrument cu sunet grav și puternic face impresia să cînte *singur* jazz", de aceea trebuie să dai o formă acestei spontaneități și asta e posibil doar cînd îți gîndești muzica potrivită unor anumite idei precise.

La început Mulligan a cîntat în orchestra lui Davis, apoi a format cunoscutul său cuartet, una din cele mai bune grupuri *cool*. Renunțînd la pian, deoarece fondul armonic al instrumentului acoperea de obicei posibilitatea scriiturii multilineare pentru instrumentele de coarde sau de suflat, el a încredințat basului rolul de suport armonic. Execuțiile cuartetului s-au impus printr-un stil cordial și tandru, reținut și dezinvolt, linia melodică fiind delicată și netă în același timp. *Sound*-ul grupului era subtil dar și puternic, glasul fiecărui instrument rămînînd sensibil la celelalte nu numai în interferența spontană a ideilor muzicale, dar și în dinamica lor, mereu în schimbare. Cum s-a mai observat, Mulligan a readus modul contrapunctic în execuția muzicii de jazz, dîndu-i o deosebită claritate, o scriitură lineară netă și înlăturînd rigiditatea din performanța jazz-ului multilinear i-a redat supleţea și finețea. O anumită tendință de retragere într-o atmosferă de interioritate spirituală afectuoasă față de răceala sau asprimea vieții moderne exterioare se vădește în muzica lui Mulligan care, spre deosebire de perspectiva sinucigașă a lamento-urilor lui Charlie Parker, e definită printr-o atitudine pozitivă față de viață. Caracterizat ca un „Huck Finn al jazz-ului, uneori exuberant, alteori meditativ și întotdeauna un rătăcitor", Mulligan rămîne o figură vitală complexă, un adevărat artist al imprevizibilului temperat.

...Așadar după ce grupul execută telepatic într-o totală tăcere *Love for Sale*, Duke încearcă să explice cum vede el arta lui Mulligan.

„...Și mi-a trecut prin minte, într-una din acele străfulgerări intuitive, că lipsa pianului din acest prim cuartet al lui Mulligan însemna doar un singur lucru".

„Adică nici un instrument de coarde, spuse Paco, basul cu obraz de copil.

„Ce vrea să spună Paco, zise Duke, e de fapt nici o notă de bază a coardelor. Să n-ai de ascultat nimic cînd

Scanned with OKEN Scanner

cînți o linie orizontală. Ceea ce trebuie să faci în acest caz e să *gîndești notele de bază* (s.n.).

„Și mișcarea logică următoare".

„E să *gîndești totul*, enunță Duke pe un ton modest și demn. Notele de bază, linia, totul".

Și apoi „plecară iar în orbită, probabil undeva prin apropierea centurii de asteroizi", executînd în gînd o nouă piesă pe care unul din ei o ia drept *I'll Remember April*, în loc de *These Foolish Things*. Pus la punct, pornesc din nou cu toții „în vidul lipsit de aer... numai că Paco părea să cînte în sol diez în timp ce ceilalți erau în mi bemol, așa că trebuiră să o ia de la capăt".

La etajul de deasupra, Callisto care încerca să readucă la viață o pasăre pe moarte, încălzind-o cu căldura trupului său, își dă seama că eforturile sale sînt zadarnice.

„Ce s-a întîmplat? Transferul de căldură a încetat să mai funcționeze?" Drept răspuns sau poate ca o concluzie la inutilitatea încercării de a constitui „o enclavă" de stabilitate termică și de ordine, în afara restului lumii, Aubade se duce la fereastră, smulge draperiile și sparge geamul, așteptînd împreună cu Callisto „pînă se va ajunge la momentul de echilibru, cînd temperatura de 37 de grade Fahrenheit va precumpăni și în afară și înăuntru și pentru totdeauna, și nota care le dădea tîrcoale, ciudat dominantă în viețile lor separate, se va transforma într-o notă tonică de întuneric și absență finală a oricărei mișcări."

Atentă la numeroasele referințe și aluzii la Mussorgski, Earl Bostic, Dave Brubeck, Stravinsky, Chet Baker, Mulligan, Charlie Mingus etc., critica a stăruit mult asupra viziunii muzicale contrapunctice a povestirii, asupra „arabescurilor de ordine opunîndu-se ca într-o *fugă* improvizatelor discordanțe ale petrecerii", cum însuși autorul părea să o indice. Această structură, cu elemente care amintesc verva imaginativă și complexitatea liniei melodice a jazz-ului, poate chiar a jazz-ului *cool*, exterior și introspectiv totodată, cu cele două linii ale acțiunii urmărindu-se într-o continuă interferență de glasuri ce se acoperă sau se diferențiază, cu improvizațiile previzibile sau imprevizibile ale variatelor momente, na

Scanned with OKEN Scanner

evidențiază însă o opoziție reală. „Comuniunea" în comunicare nu exclude total incidența greșelii, a zgomotului care din punct de vedere informațional dezorganizează întreg circuitul. De aceea membrii cuartetului, deși pot cînta telepatic o piesă muzicală fără instrumente, doar în gînd, pentru a asigura puritatea execuției o pornesc sau „în orbită, probabil undeva prin apropierea centurii de asteroizi" sau „într-un vid lipsit de aer", afară deci din spațiul uman ; iar Callisto care încearcă să fie pe aceeași frecvență cu Aubade, crezînd „că aceasta e singura frecvență care are importanță sau e reală", și să-și construiască o enclavă „izolată în indiferență față de restul lumii" e confruntat pînă la urmă cu eșecul. Aparent opuse, ambele tentative duc la aceeași concluzie, nici retragerea în sine, nici relația cu ceilalți nu sînt căi care pot contracara entropia, poate refugiul în artă, în care totul are sens, sau cum spune Roland Barthes „într-un alt fel arta nu cunoaște zgomotul (în sensul informațional al cuvîntului) : e un sistem pur, nu există, nu există niciodată o unitate pierdută" *.

Dar Callisto, și asemeni lui, Levine, personajul central din *Mica ploaie*, nu-și propun să opereze acea reducție structurală a existenței umane pe care o presupune arta, ci vor, în intenția naratorului, să exprime tendința de a da un sens individual experienței trăite. Tentativa lor vizează de aceea găsirea unei soluții care să-i elibereze, de fapt, de anxietățile prizonieratului în spațiul temporal, de neliniștile finitudinii.

Scriitorul îl confruntă pe Levine într-un mod direct cu prezența morții. Tînărul e trimis să facă parte dintr-o echipă de militari, care au ca misiune înlăturarea cadavrelor intrate în descompunere dintr-un sat de pe o insulă lovită de un uragan nimicitor. Descriindu-i reacțiile, naratorul enunță grăbit tema povestirii. Întrebîndu-se ce sens are prezența lui acolo, ca și oriunde altundeva, Levine e asaltat de imagini și viziuni autobatjocoritoare : „O clipă îi trece prin minte imaginea sa caraghioasă.

---

* „Introducere la analiza structurală a povestirilor", *Communications*, nr. 8, 1986.

Scanned with OKEN Scanner

Lardass* Levine, Evreul rătăcitor, dezbătînd împreună cu alți Evrei rătăcitori, în serile săptămînii, prin orașe ciudate și fără nume *problemele esențiale ale identității*" (s.n.). Fără a afla un răspuns la frămîntările sale, el caută o evaziune din prezent, în somn și apoi în satisfacția sexuală. (Un tipic proces de regresiune psihanalitică). Ca după consumarea faptelor, să se ironizeze singur, sau pe autorul teoriilor psihanalitice: „În mijlocul marii morți... mica moarte... Sună ca o explicație la o fotografie din *Life***. În mijlocul lui *Life*. Sîntem în moarte O doamne". Meșteșugitul joc de cuvinte e într-un fel o comunicare directă a autorului către cititor, confirmînd scepticismul teoretic al lui Pynchon față de menținerea permanentă a existenței și autorității naratorului. Procedeu folosit de scriitor în mod frecvent, aici ca și în alte scrieri ale sale. Pe de altă parte în *Entropy* relatarea păstrează o distanță mai marcată, expresie a difidenții autorului în valabilitatea incontestabilă a procedeului pe care el însuși îl folosește. De aici și nota de ironie a vocii naratorului.

Callisto deși apare ca o figură patetică, ridiculizat și de tonul pedant al jurnalului propriu, dictat la persoana a treia, e înconjurat pînă la urmă de aura tragică a incapacității de a se desprinde din rețeaua de imagini sugerate de cuvinte pînă la o depersonalizare totală. Cîntăreții de jazz, în ciuda ticurilor profesionale, aproape de automatism, sînt absolviți oarecum prin tentativa de comuniune pe care pînă la urmă o vom realiza. Dar și aceste personaje par obsedate de ideea reducției lumii la un spațiu izolat, pe cît se poate, în afara timpului. Această preocupare se întîlnește și în celelalte povestiri ale lui Pynchon. Astfel în *Lowlands (Șesuri)*, Dennis Flange, gonit de acasă de soția sa, își va găsi pînă la urmă refugiul într-o încăpere strîmtă, pierdută undeva în adîncul unor catacombe, aflate sub o grămadă imensă de gunoaie. Simptomatic, reflectînd la destinul său, Flange își imagina viața ca „o suprafață în schimbare... de la concavitate sau împrejmuire la o suprafață plană... Ceea

* Poreclă derogatorie, aproximativ „fund gras".
** Titlul unei reviste de mare tiraj, care înseamnă „Viață".

Scanned with OKEN Scanner

ce îl neliniștea mult era o eventuală convexitate, o încheiere cumva a planetei la vreo curbură oarecare a locului unde el va fi fost atunci, în așa fel încît să rămînă ca o ieșitură în afară... neadăpostit...“ Deși, la început, Flange ezită să rămînă acolo, în fundul pămîntului, pînă la urmă, la chemarea unei făpturi diminutive, Nerissa, el conchide : „Fie, las să se micșoreze pămîntul ca o minge de *boccie*“ *.

Într-o altă povestire *Under the Rose (Sub trandafir)***, reluată mai tîrziu ca un capitol din romanul *V*, viziunea istoriei ca o serie de fenomene delimitate, posibile a fi înțelese în termene de persoane sau personalități sau ca o interacțiune între opusele *„virtú“* și *„fortuna“* din Machiavelli, face loc unei imagini a istoriei dominată de forțe, fenomene și anomalii, cu greu sau imposibil de identificat. Doi spioni, un englez, Porpentine și un german Moldweorp, se înfruntă în perioada incidentului de la Fashoda, din anul 1899, nu „în orice Europă posibilă de conceput, ci mai curînd într-o regiune uitată de Dumnezeu“.

Spionii se urmăresc prin orașe și pustiuri — acțiunea se petrece în Egipt — călătoresc cu trenul, dar ideea de spațiu nu e mai puțin limitativă, deoarece totul e străin, locurile sînt nefamiliare, cu reguli și obiceiuri necunoscute. Senzația de izolare e marcată și de conștiința pe care o au cei doi „că sînt singuri, Dumnezeu știe unde, pe niște liste goale“. Și mai categoric restrictiv e faptul că fiind „camarazi întru Machiavelli, mai practică încă jocurile politice ale Renașterii italiene într-o lume care i-a depășit“. Condamnat de întreg ansamblul de circumstanțe în care acționează, Porpentine decide să-și asigure singura victorie care-i rămîne, să-și nege sfîrșitul, alegîndu-l. Și într-o ultimă înfruntare cu rivalul său Moldweorp, se lasă ucis, fără a încerca să atace sau să se apere.

Motivul „locului“ neobișnuit revine și în *Integrarea secretă* (*Secret Integration*) (deși povestirea nu e chiar

---

* Variantă italiană a jocului de popice.

** Traducerea expresiei latine *sub rosa*, indicînd de obicei secretul unor dezbateri sau dezvăluiri.

Scanned with OKEN Scanner

din aceeași perioadă cu celelalte) avînd aici o relație mai subtilă cu un motiv opus : imaginea căminului familiar, protector.

Un grup de băieți de școală, conduși de un coleg „genial dar cu defecte", Grover Snodd, alcătuiește o asociație secretă, Junta interioară, care, după modelul filmului „Spartacus", are drept scop să organizeze o revoltă împotriva adulților. Ședințele grupului se desfășoară într-o încăpere pustie, o ruină, la care băieții ajung după un drum întortocheat pe apă și pe uscat — toți avînd sentimentul că îndeplinesc astfel un ritual, *a ceremony*. Revolta lor se reduce, bineînțeles, la încercări mai mult sau mai puțin reușite de a tulbura adunări de-ale părinților, de a devia sau opri circulația unui tren local, de a destabiliza ordinea unui complex de locuințe de speculă etc. Mai ales asupra acestui „loc" se îndreaptă eforturile lor, deoarece altădată aici se puteau găsi ascunzători, intrări secrete, scurtături, tufișuri, și acum dacă „vizitai una din case, era ca și cum ai fi intrat în somn și prada cu care ieșeai nici nu părea măcar a fi chiar reală", iar cînd reveneai, „tot reveneai și reveneai la nimic".

Activitatea grupului se complică, dar se și clarifică în finalitatea ei, odată cu dorința de a ajuta pe un cîntăreț de jazz negru, alcoolic, naufragiat într-un hotel, părăsit de toți și de toate — a cărui figură, viață, întîmplări seamănă chiar foarte îndeaproape cu chinuita și aventuroasa viață, minată de alcoolism și droguri, a faimosului cîntăreț de jazz, Charlie Parker* — și de a integra în existența lor pe colegul lor negru, Carl Barrington. Părinții băieților nu numai că se opun acestei idei, dar chiar vor să evacueze din oraș familia lui Carl.

* Și iată o nouă și obsesivă mărturie a recurenței acestei elegiace figuri, întîlnită în paginile romanului *V* : „De cînd sufletul lui Charlie Parker se topise și pierise de aproape un an, într-un vînt vrăjmaș de martie, o mare cantitate de aiureli fusese rostită sau scrisă despre el. Fusese cel mai mare alto din lumea de după război și atunci cînd o părăsise, o ciudată voință de negație, o aversiune și un refuz de a crede în faptul rece, final — împinsese lumea lunatică a marginalilor să mîzgălească în fiecare stație de metro, pe trotuare, în pisuare, dezmințirea : «Bird trăiește»".

Scanned with OKEN Scanner

Pînă la urmă, băieții își dau seama că prietenul lor nu poate fi „al lor ", decît într-o „integrare secretă", fiindcă de fapt el nu e decît „un coleg de joacă *imaginar... Carl fusese alcătuit din fraze, imagini,* posibilități de care cei mari se depărtaseră, le repudiaseră, le lăsaseră deoparte la marginea orașului... Lucruri cu care nu puteau sau nu voiau să trăiască, dar cu care copiii, pe de altă parte, puteau să-și petreacă ore în șir, *punîndu-le cap la cap, rearanjîndu-le, programîndu-le, rafinîndu-le*" (s.n.).

Opoziția dintre o viață plină de promisiunile misterioase ale copilăriei și viața searbădă, falsificată, de prejudecăți și incomprehensiune a adulților, reproduce încă o dată contrastul dintre „locul" atrăgător, fie el și provizoriu, și un altul *imaginat* doar a fi mai sigur.

„Așa părăsiră ei luminile centrului comercial și-și luară rămas bun de la Carl Barrington, lăsîndu-l în seama celorlalte palide fantome ale vechii clădiri, și a *precarului ei adăpost* ; plecînd vioi și veseli prin ploaia înserării, fiecare, în sfîrșit la casa lui, la dușul lui fierbinte, prosopul uscat, programul de televiziune dinainte de culcare, sărutul de noapte bună și *visurile* care nu aveau să mai fie niciodată chiar liniștitoare" (s.n.).

Retragerea într-o „încăpere", „un adăpost", „o enclavă" nu este, în aceste povestiri, expresia unei reducții fenomenologice, nu constituie o punere în paranteză husserliană a lumii exterioare, pentru a permite o mai profundă examinare a unei experiențe proprii. Această heterotopie, ca alternanță sau contrast, ca opoziție față de mediul urban (insula și mlaștina din *Mica ploaie* ; enclava lui Callisto retrasă din circuitul haotic al vieții înconjurătoare ; clădirea în ruină a ședințelor Juntei interioare) sau ca o altă ordine decît cea naturală (catacombele din *Șesurile joase* ; vidul lipsit de aer al muzicanților de jazz ; pustiul și locurile stranii din *Sub trandafir)* evocă prin conotații și referințe nu realitatea, ci un imaginar posibil, situat sub semnul provizoriului și al primejdiei iminente.

Drumul spre aceste „locuri" trece peste ape malefice impregnate de un miros de descompunere, prin catacombe acoperite de gunoaie în putreziciune, peste o mlaștină

Scanned with OKEN Scanner

traversată ca un alt Lethe de băieții Juntei interioare, e marcat de sîngele lui Aubade încercînd să spargă ferestrele enclavei... El sugerează mai degrabă o retragere în fața acțiunii timpului, un moment de iluzorie victorie asupra destinului și morții, de negare a negării. Printr-o antifrază toate aceste semne angoasante ale iminenței sînt transformate în opusul lor, valorizîndu-se aspectul liniștitor al somnului, al intimității încăperii pierdute în adîncul pămîntului, al vidului „lipsit de aer", al domesticității căminului. Provizorie conversiune, doarece destinul ineluctabil al lucrurilor și ființelor nu se schimbă. Și atunci povestirile nu se sfîrșesc, nu se pot sfîrși, principiul continuității narațiunii realiste fiind transformat aici în opusul lui, pentru că întîmplarea și arbitrariul stratagemei impun doar întreruperi și discontinuități. Finalurile nu pot fi concluzive, ambiguitatea lor accentuînd caracterul înșelător al pauzei care poate oricînd fi ultima sau una din multele următoare.

Levine se întoarce, nici el nu știe unde, poate spre nicăieri, revenirea e mai mult decît îndoielnică : „Cam la vreo două mile de oraș, soldatul care conduce spune : «Drace, o să fie o adevărată ușurare să ne întoarcem înapoi». «Înapoi», zise Levine. «A, mda, cred că da».“

Nici Flange nu e mai sigur : „Desigur", zise el „O să rămîn. Pentru cîtva timp cel puțin, se gîndi".

Aubade sparge geamul enclavei, dar în fapt nu e hotărîtă să grăbească sau nu momentul sfîrșitului, și așteaptă : „se întoarse să-l privească pe bărbatul din pat și să aștepte împreună cu el momentul în care se va ajunge la un echilibru, cînd înăuntru și în afară pentru totdeauna va domni temperatura de 37 grade Fahrenheit".

Nici moartea, amînată provizoriu sau văzută ca o eliberare nu poate constitui un final decisiv, căci singura povestire care pare a sfîrși : *Under the Rose* — reluată de altfel într-o altă formă, mai deschisă, în romanul *V* — continuă, ca o eventuală repetare, printr-un alt personaj, asociat al lui Porpentine.

Era de așteptat ca odată cu reunirea în volum a povestirilor — publicate la timpul lor prin reviste — forma lor să fie definitivată. Autorul însă, subliniind încă o

Scanned with OKEN Scanner

dată, ca orice scriitor postmodern, caracterul problematic al oricărei ficțiuni, prin comentariile ironice și autoironice din *Introducere* pune la îndoială însuși actul scrierii lor. El demolează mecanismele narațiunii și însăși creația sa, pentru a o reface într-o nouă perspectivă.

Întîi, Pynchon pretinde că nici nu-și amintește cu siguranță cînd le-a scris : *„Pe cît îmi pot aminti* — spune el — aceste povestiri au fost scrise între 1958 și 1964" (s.n.). Evident, precizările vor urma imediat. Apoi, exagerînd și ridiculizîndu-și într-un fel și îndoielile afirmă : ... „sînt unele părți (din *Integrare secretă*) pe care nu pot să cred că le-am scris. Cîndva, în ultimele două decenii, cine știe ce trupă de elfi s-o fi strecurat pe acolo și s-a pus pe treabă". Bineînțeles că : „Prima mea reacție, recitind aceste povestiri a fost : *o, Doamne*, însoțită de simptome fizice asupra cărora să nu insistăm. Gîndindu-mă mai bine, mi-am zis să le rescriu de la început pînă la sfîrșit". Într-un fel e ceea ce și face, minimalizînd aprecierile criticii și insistînd cu dezinvolt umor asupra numeroaselor datorii textuale sau întîmplător factuale, încît pînă și individualitatea auctorială pare a se dizolva, a deveni fluidă.

În *Mica ploaie* „ce nu-mi place în scrisul meu e în cea mai mare măsură prezent aici în embrion, ca și în forme mai avansate". Apoi „După cît se pare am simțit că trebuie să pun un întreg strat suplimentar de imagini ale ploii și de referințe la *Țară pustie* și la *Adio arme*". *Șesurile* sînt „mai degrabă o schiță de personaj decît o povestire", deoarece „putem observa cît de ușor au putut să se strecoare în povestire unele din valorile mele adolescentine și să ruineze un personaj altfel simpatic". Firește, ca și în *Mica ploaie*, și aici faptele ca atare sînt împrumutate din experiența unui co'eg din armată sau a unui prieten. Deosebit de semnificative pentru tendința deconstructivă a *Introducerii* sînt însă comentariile la *Entropie*.

„Oricît de dezagreabilă găsesc că e *Lowlands* — spune Pynchon — asta nu e nimic pe lîngă strîngerea de inimă pe care o simt cînd mă uit la *Entropy*. Povestirea e un exemplu de eroare procedurală împotriva cărora sînt pre-

Scanned with OKEN Scanner

veniți scriitorii începători." Și continuă : „Fiindca povestirea a fost antologată de vreo două-trei ori, oamenii cred că eu știu mai mult despre subiectul entropiei decît de fapt știu..." Dar „adevărul" e altul : „De cînd am scris povestirea am tot încercat să înțeleg ce e aia entropia, dar priceperea mea devine tot mai nesigură pe măsură ce citesc". Despre personaje și acțiune : „E pur și simplu greșit să începi cu o temă, un simbol sau un alt factor unificator și apoi să încerci să forțezi personajele și faptele să se conformeze... Cred că ele apar ca fiind sintetice, insuficient de vii". Și în final „Asemenea considerații au fost în mare măsură absente cînd am scris *Entropia*. Eram mult mai preocupat să încredințez hîrtiei o mare varietate de prostii, cum ar fi scrisul excesiv". Nici textura lexicală a povestirii nu e tratată altfel : „... procedeul meu greșit de atunci a fost anume, să nu-ți vină să crezi, să scotocesc prin *thesaurus** și să aleg cuvinte care sunau *cool* sau *hip* **, sau în măsură să producă un oarecare efect, de obicei să mă facă să par grozav, fără ca să mă fi obosit totodată să mă duc să caut în dicționar ce înseamnă. Dacă pare stupid așa și e".

Scoțind în evidență, cu amuzată comprehensiune, contradicțiile dintre proiectul literar și realizarea lui, Pynchon vădește, ca mai toți postmodernii, o reală aptitudine pentru critica deconstrucționistă, intenționată aici ca și în restul *Introducerii* să permită o dezvăluire a strategiilor ficțiunii. Părînd a-și bate joc de sine însuși, el răspunde de fapt unei critici exterioare, cu o reală confruntare dinăuntru a textului.

Prejudecățile legate de identificarea „surselor", menționate mereu în ghilimele, nu puteau rămîne în afara acestei examinări. Amintind ezitările pe care le-ar fi avut în „recunoașterea" lor, scriitorul spune : „De abia cu *Sub trandafir* (1959) m-am putut decide, deși indirect, să-l amintesc pe Karl Baedeker, eponimul ghidului, al cărui volum despre Egiptul din 1899 a fost „sursa" majoră a povestirii... Am jefuit Baedeker-ul de toate detaliile

* *Roget's Thesaurus* — un renumit dicționar englez — englez de familii de cuvinte, grupate după o serie de idei mai generale.

** *Hip* — aici în sensul folosit în anii cincizeci de mișcarea Beat — cu înțeles de antiintelectual, anticomercial etc.

Scanned with OKEN Scanner

unei epoci și ale unui loc în care n-am fost niciodată, mergînd chiar pînă și la nume ale corpului diplomatic". Din păcate, continuă cu un oftat ipocrit : „complexitatea intrigii și profunzimea personajelor... lipsesc în efortul meu aici".

Vorbind despre „transferul" realității în ficțiune, Pynchon încearcă întîi o declarație aparent „autocritică" : „De nu știu unde, spune el, aveam ideea că viața personală a cuiva nu are nimic de-a face cu ficțiunea, cînd adevărul, precum toată lumea îl știe, e cel opus". Și apoi, referindu-se la *Integrare secretă*, adaugă : „cred că pentru prima dată începusem... chiar să-mi desprind ochii de pe sursele tipărite și să privesc la realitatea nonverbală a Americii", povestirea provenind „din locurile și experiențele cu care am crescut". Dar ce s-a întîmplat însă în scrierea ei : „nu numai că am complicat spațiul acesta din Long Island dar... l-am mutat cu totul în Berkshires, unde n-am fost niciodată. Din nou vechea stratagemă cu Baedeker-ul. *De această dată am găsit detaliile de care aveam nevoie în ghidul regional pentru Berkshires publicat prin anii treizeci*" (s.n.). Asta după ce „renunțase la „sursele tipărite". Fără îndoială că nu e vorba de o involuntară contradicție, ci de o reacție mult mai profundă de inadecvare a ficțiunii la o pretinsă realitate, construită pînă la urmă printr-o seamă de relații care se stabilesc în afara ei și care prin repetiție și persistență, o numesc. Scriitorul dă acestui proces, cu o naivitate ironic simulată, o anume „explicație" : „De ce am adoptat o asemenea strategie a transferului nu-mi mai este clar... În orice caz, copil stupid, *am preferat să fantazez*" (s.n.).

Un asemenea masochism literar, dacă îl putem numi așa pentru o clipă, ar părea cel puțin ciudat, dacă umorul degajat și lucid cu care sînt făcute aceste comentarii nu ar comunica posibilului cititor — oricare va fi fiind nivelul lui — ideea că experiența realității nu ajunge pentru a releva sensul straturilor ei mai profunde și că pentru aceasta e necesară ficțiunea. E evidentă, de asemeni, polemica implicită, nu lipsită pe alocuri de un sarcasm reținut, cu acei dintre critici care au considerat povestirile și literatura lui Pynchon dintr-o perspectivă

Scanned with OKEN Scanner

tradițională a narațiunii realiste, reproșîndu-i lipsa unor evoluții caracteriale, inconsecvența temporală a acțiunilor, căutînd „surse“ etc.

Amuzîndu-se să identifice în „Introducere“ numeroase și variate „surse“ scriitorul face „dezvăluiri“ care par a avea aerul unei orgii intertextualiste. Povestirile, după el, ar fi sau „derivate“ — termenul îi aparține — sau datoare printre altele, „imaginilor ploii“ și dezolării din *Țară pustie* de T.S. Eliot și din *Adio arme* de Hemingway ; „scrisului“ lui Saul Bellow din *Aventurile lui Augie March* ; „glasurilor care se iveau“ ale lui Herbert Gold și Philip Roth ; scriitorilor *Beat* și cu deosebire romanului *Pe drum* de Jack Kerouac ; atracției „ispitelor centrifugale“ din eseul lui Norman Mailer : *Negrul alb* ; „efectului colateral“ al studiului : *Cărturarii rătăcitori* de Helen Waddell despre tinerii poeți vagranți din Evul Mediu ; atitudinilor bărbătești din „paginile revistelor masculine, în special din *Flayboy*“ ; teoriilor lui Rudolf Clausius ; cărții lui Norbert Wiener, *Folosirea umană a ființei umane*, din care sînt reproduse chiar pasaje, și *Educației lui Henry Adams* ; unei aluzii întîmplătoare de pe coperta discului *Histoire d'un soldat* de Stravinsky ; ghidului Baedeker despre Egiptul din 1899 ; cărților de „intrigă și aventură“ ale lui John Buchan, E. Phillips Oppenheim, Helen MacInnes, Geoffrey Household ; „puternicelor influențe“ exercitate de *Spre gara finlandeză* de Edmund Wilson și de *Prințul* lui Machiavelli — „istoria e personală sau statistică“ ; suprarealismului, discurilor de muzică jazz etc., etc. Chiar și numele unor personaje cum ar fi Porpentine „e șterpelit din Hamlet“ ; iar în Moldweorp „e un ecou al spionului fără voie, Warmold, din cartea lui Graham Greene : *Omul nostru din Havana*“. Callisto e un Prospero, lipsit de puteri magice, iar Aubade, un ecou al lecturii despre poeții vagranți medievali, Bolingbroke din *Șesurile* e din Henric al IV-lea, iar Nerissa din *Negustătorul din Veneția*...

Ecouri și referințe, aluzii și citate, transformate, parodiate sau transcrise ca atare își răspund și se întregesc, integrîndu-se în textura povestirilor în noi constelații și structuri. Conotațiile pe care le stabilesc relevă

Scanned with OKEN Scanner

idei și motive recurente în scrisul lui Pynchon, explorate apoi în profunzime în complexele construcții epice din romanele de mai tîrziu : *V* (1963) și *Curcubeul gravitației* (*Gravity's Rainbow*, 1973).

Iată doar cîteva : „Ispita centrifugală" a eseului *Negrul-alb*, o tentativă de definire a spiritului *hip* și a consecințelor sale pentru viața spirituală și socială americană, ar putea fi sintetizată în ideea dominantă a necesității desprinderii de o societate opresantă : „să exiști — scrie Mailer — fără rădăcini, să pornești în călătoria fără hartă a imperativelor verbale ale artei", pentru că aceasta ar fi „singurul răspuns dătător de viață... dacă soarta omului din cel de-al douăzecilea secol e să trăiască împreună cu moartea din adolescență pînă la o prematură senescență". Aceeași obsesie a finitudinii, argumentată și sugerată de circumstanțele exterioare, se regăsește și în ecoul scrierilor „de aventură și intrigă" ale atîtor autori și mai ales în cărțile lui John Buchan, despre care Graham Greene scria : „(el) ne-a pregătit mai bine decît și-a dat seama pentru moartea care poate să se abată asupra oricăruia dintre noi... Pentru că în mod sigur noi toți putem vedea acum „cît de precară este protecția civilizației". (*The Last Buchan — The Lost Childhood and Other Essays.*)

Rețeaua de referințe culturale care învăluie povestirile, relevate de diversele straturi ale interpretării, amplifică și accentuează semnificatiile multiple ale textelor, stabilind noi relații și conexiuni ce alimentează viața dinlăuntru a narațiunii. Ansamblul acesta constituit din sugestii referențiale interioare strîns corelate duc, de multe ori, la o mai pregnantă înțelegere a funcționării mecanismelor ideologice ale autorului.

Istoria văzută ca un complot (*plot*) renascentist, machiavelic, mai curînd al unor persoane decît al unor circumstanțe sau factori greu identificabili sau chiar incomprehensibili, duce la inevitabilul sfîrșit al unuia din personajele povestirii *Sub trandafir*, spionul englez, Porpentine. Numele înseamnă „porc spinos", o formă mai veche (sec. 16—17) a lui *porcupine*. Cuvîntul e determinant în dezvăluirile Fantomei din *Hamlet* privind crima

Scanned with OKEN Scanner

săvîrșită de fratele său, crimă care a schimbat într-un fel și istoria regatului danez. Dezvăluirile ar face ca „Fiecare fir de păr (al lui Hamlet) să se zburlească / Asemeni ghimpilor de pe spinarea înfuriatului *porc spinos*". Contextul în care cuvîntul acesta este evocat va aduce cu necesitate și o aură de meditație asupra întregii întîmplări.

Adversarul lui Porpentine e Moldweorp, ceea ce înseamnă „cîrtiță", o formă medioengleză a lui *moie*, cuvînt care trimite și el la aceleași dezvăluiri, dacă ne amintim, și ne amintim, că Hamlet urmărește de cîteva ori în aceeași scenă Fantoma, „bătrînă cîrtiță". Dar în același timp *mole* mai înseamnă în limbajul de azi un spion infiltrat într-un serviciu de spionaj advers, și e, în același timp, o aluzie ironică la activitatea de pretins spionaj al eroului lui Graham Greene din *Omul nostru din Havana*. Toate aceste referiri, cu inevitabilele lor conexiuni, colorează mai viu nuanțele critice ale gîndirii lui Pynchon despre istorie, care nu e, așadar, nici rezultatul intrigilor serviciilor de informații și contrainformații și nici ale unor accidente, precum nu poate fi nici rezultatul manifestării voluntariste ale unor personalități, oricît de puternice ar fi ele sau ale înfruntării dintre *fortuna* și *virtù*. Istoria, spune aici ca și în alte forme Pynchon, este tot atît de incomprehensibilă în desfășurarea ei, pe cît poate fi de incomprehensibilă motivarea multor acțiuni umane. Întunecatele și misterioasele „scopuri" ale istoriei sînt ironizate printr-o creație în care iminența sfîrșitului, condiționarea temporală impune o logică specifică a momentului, relația om-istorie luînd forma unei diversități de episoade, neconcludente în sine și totuși revelatorii cîteodată, în cazul individual, pentru înțelegerea unor destine umane.

Și în *Ulysses* negarea unei finalități în istorie deasupra umanului era o preocupare majoră. Stephen afirmă chiar la un moment dat : „istoria e un coșmar din care încerc să mă trezesc". Frecvent interpretat ca o schemă ordonatoare a operei, mitul *Odiseii* devine la Joyce, de fapt, o sinteză a istoriei interpretată în predeterminările ei, față de care scriitorul își ia nu numai libertăți, dar, de multe

Scanned with OKEN Scanner

ori, și o distanță ironică. Creația, în concepția sa, trebuie să înlăture presiunea paralizantă a sistemelor culturale, sociale sau politice care tind spre o negare obiectuală a individului, a vieții umane în autonomia ei.

Cu o acută conștiință a efectelor condiționării istoriei, obiectivă și realistă doar în sens weberian, Pynchon realizează o imagine complexă a prezentului, prin alăturarea fracțiunilor de timp în care omul se recunoaște pe el și lumea sa, dominate deci de pulsiunea umană și nu de constrîngerile sterilizante, dezumanizante pînă la urmă, ale determinărilor exterioare. E, în această imagine, un ecou, și probabil mai mult decît atît al părerilor lui Karl Popper, filosof bine cunoscut in lumea anglosaxonă. In *The Open Society and Its Enemies*, întrebîndu-se dacă „Istoria are vreun sens", el afirmă : „Deși istoria nu are sens, noi îi putem da un sens". Și acest sens e rezultatul nu al unor explicații retrospective, ci al unei „logici a situației" particulare, ceea ce impune o „analiză situațională" și nu a succesiunii unor momente sau evenimente prezumat cauzale, de aceea momentul nici nu poate fi reconstituit în concret, ci doar interpretat, analizat. Și precizează Popper : „O istorie concretă a omenirii, dacă ar exista așa ceva, ar trebui să fie istoria tuturor speranțelor, luptelor, și suferințelor umane... Fără îndoială această istorie nu poate fi scrisă".

Coerența unei așa-zise „istorii generale" este realizată, în mod artificial, prin integrarea evenimentelor ce se petrec în diferitele domenii ale experienței umane, pe diferite curbe temporale, într-un singur proces unitar, al cărui vector ar fi un timp cronologic omogen. Or, fiecare moment ascultă de propriile sale legi specifice și se desfășoară într-un timp propriu, diferit de al celorlalte, simultaneitatea și unitatea lor fiind doar o ficțiune, o aparență (v. *Time and History* de Siegfried Kracauer) *.

Scriitorul, care nu scrie niciodată altceva decît o istorie sau istorii particulare, va contura orizontul temporal al povestirilor sau romanelor sale, printr-o admirabilă metaforă, în primele pagini ale romanului *V.*

* În *Zeugnisse — Theodor W. Adorno zum 60 Geburstag.* Citat în *H. R. Jauss — Literaturgeschichte als Provokation*, cap. XI.

Scanned with OKEN Scanner

Unul din personaje așteaptă în anticamera unui practician al chirurgiei plastice.

„Rachel privea în oglindă dintr-un unghiu de 45° și în acest fel avea perspectiva obrazului ei întors spre încăpere și a celuilalt obraz, reflectat în oglindă; aici timpul și timpul-invers, coexistînd, se anulau întru totul unul pe celălalt. Existau oare multe asemenea puncte de referință, împrăștiate prin lume, poate numai în puncte nodale asemănătoare acestei încăperi care adăpostea o lume a imperfecțiunii, a nemulțumirii; oare timpul real plus cel virtual sau timpul-oglindă erau egale cu zero și în acest fel serveau vreun scop moral pe jumătate înțeles? Sau oare numai lumea din oglindă avea importanță; numai făgăduiala că o curbă interioară a osului nazal sau un promontoriu de cartilaj în plus la bărbie însemna o schimbare a nenorocului în așa fel încît lumea celui schimbat avea să se petreacă de aici înainte în timpul-oglindă; dragostea și munca numai în lumea oglinzii pînă cînd moartea avea să oprească bătăile inimii (muzica metronomului) încetișor, așa cum lumina încetează să vibreze, un dans de spiriduș sub chiar candelabrele veacului..."

Recunoaștem în această metaforă — un „salt spre adevăr sau spre minciună", cum spune însuși Pynchon — preocuparea din povestiri: refugiul într-un timp desprins din timp, în care adevărata sau transformata identitate să se regăsească sau să se piardă în negația ei.

În *Archéologie du savoir,* Michel Foucault afirmă că dezvoltarea manufacturilor de oglinzi a contribuit la dezvoltarea ideii de eu și identitate. Aici ea se dezvăluie într-un timp-oglindă, care refuză istoria și alterările pe care le poate aduce și produce altele voite. (Așa cum bine știm, oglinda este însăși expresia unei imagini artificiale deoarece reduce lumea tridimensională la o suprafață plană bidimensională, inversează sensurile drept și stîng și de multe ori reduce măsurile reale.)

Întrucît romanul *V.* este structurat — sau tinde să fie structurat — în jurul acestei idei centrale, este necesar să vedem cum evoluează această idee pentru a putea recompune, desigur, numai într-o măsură, o foarte complexă

Scanned with OKEN Scanner

rețea de întîmplări și personaje într-o imagine, posibil, integratoare.

În alt loc un „psihodont" * meditează asupra istoriei. „Poate că istoria acestui veac, în textura ei, e ondulată în falduri, în așa fel încît, dacă sîntem situați în adîncul unei cute, e imposibil să determinăm urzeala, firul sau modelul din orice altă parte. Prin însuși faptul, totuși, că existăm într-o cută, se presupune că sînt și altele, compartimentate în cicluri sinuoase, fiecare din ele ajungînd să capete o mai mare importanță decît textura însăși și să distrugă orice continuitate... În consecință sîntem lipsiți de orice sens al unei tradiții continue. Dacă am fi pe creastă lucrurile ar fi foarte diferite. Cel puțin am putea vedea."

Istoria este deci o ficțiune a privirii retrospective, nu există decît „situații", dar chiar și acestea nu par a fi reale. Astfel tatăl personajului central, Herbert Stencil, „hotărîse de multă vreme că nici o situație nu are vreo realitate obiectivă: ea există numai în mintea celor care se întîmplau a fi în ea într-un anume moment. Întrucît aceste multiple minți tind să alcătuiască o sumă totală sau un complex mai degrabă corcit decît omogen, situația trebuie, în chip necesar, să apară unui observator singur foarte asemenea unei diagrame cu patru dimensiuni ochiului său condiționat să vadă lumea numai în trei"...

Stencil fiul, în căutările lui prin lume și prin timp, își dă și el seama că: „Situația e întotdeauna mai mare decît tine. Ca și Dumnezeu, are logica și justificarea ei de a fi, și cel mai bun lucru pe care-l poți face e să-i faci față... Orice Situație capătă o formă din evenimente cu mult mai prejos decît umanul simplu... Universul inert poate avea o calitate pe care o putem numi logică. Dar logic e mai la urma urmei un atribut comun, deci și așa chiar denumirea e greșită. Ce e real sînt țelurile contradictorii". Și, reproducînd aproape textual opinia lui Karl Popper, Stencil tatăl scrie: „În afara examinării

---

* „Psihodont" profesie inventată de scriitor, care face din dentistică o terapeutică cu implicații și rezolvări parodic psihanalitice.

Scanned with OKEN Scanner

întregii istorii a fiecărui individ care participă, in afara anatomizării fiecărui suflet, ce speranță are cineva de a înțelege o Situație?" Aceasta — cu evidenta ironie a lui Pynchon care-și relativizează astfel propriile sale teorii — într-un articol trimis sub pseudonim revistei umoristice *Punch* și intitulat: *Situația ca mișmaș N-Dimensional* (!) (Tot așa cum în alt moment, incertitudinile unui personaj în definirea a ceea ce e uman sau inanimat în dragoste sau în apropierea de o femeie, sînt ridiculizate printr-un song brechtiano-umoristic avînd drept motiv o teză a lui Wittgenstein din *Tractatus Logico-Philosophicus*, exprimată în faimosul enunț *Die Welt ist Alles was der Fall ist* — *Lumea este tot ce este cazul* (să fie): Nu e ca-n rai, în șoapte / Să ți se citeze Teza 1.7 / Ori de cîte ori propui ceva; / Dacă e chiar așa, / Că lumea e tot ce e cazul să fie, / Nu-i asta o frază care să mă îmbie / Să merg mai departe / Cu dragostea, ca la carte. / Am o propoziție tonică / Scurtă, pozitivă și logică / Servind totodată ca o destindere comică // Fie P egal cu mine / Cu inima la îndemînă, / Fie Q egal cu tine / Cu Tractatus în mînă, etc. etc.)

Relațiile creației, menite să înfrunte apăsarea inertă a istoriei, sînt circumstanțiate în jurnalul unui scriitor, numit firește și Fausto și Majistral: „Putem justifica orice apologie — scrie Majistral — spunînd simplu că viața e o succesivă respingere de personalități. Nici o apologie nu e mai mult decît un romanț — pe jumătate ficțiune — în care toate identitățile succesive asumate și respinse de scriitor ca funcție a timpului liniar sînt tratate ca personaje separate. (El se și descrie în acest jurnal ca Fausto I, II, III, diferiți unul de celălalt — n.n.) *Scrisul însuși constituie chiar o altă respingere, un alt „personaj" suprapus trecutului.* Așa că noi ne vindem sufletele, plătindu-le istoriei în rate mici. Nu e o plată prea mare pentru o privire deajuns de limpede, dincolo de ficțiunea continuității, ficțiunea cauzei și efectului, ficțiunea unei istorii umanizate, dotată cu „rațiune" (s. n.).

Scanned with OKEN Scanner

De aici și poziția ambiguă a scriitorului care, autentificînd ficțiunea, se condamnă la izolare și dispariție. „Trăind, așa cum o face, mare parte din timp într-o lume a metaforei, poetul e totdeauna conștient în chip acut că metafora nu are altă valoare decît a funcției sale; că e un procedeu, un artificiu. Așa că în timp ce alți poeți consideră legile fizicii ca fiind o legislație și pe Dumnezeu ca o formă umană cu o barbă măsurată în ani lumină, avînd nebuloasele drept sandale, cei de seama lui Fausto sînt singuri, cu sarcina de a trăi într-un univers de lucruri care pur și simplu există și de a învălui această lipsă înnăscută de minte cu o metaforă confortabilă și pioasă în așa fel încît jumătatea „practică" a umanității să poată continua în Marea Minciună, încrezătoare în faptul că mașinile, locuințele, străzile și vremea lor împărtășesc aceleași motive umane, trăsături personale și accese de contrarietate ca și ei."

Este poate o anticipare a ideii lui Derrida în aceste rînduri (scriitura este înainte de toate *„disparition de la présence"*), dar vitalitatea jocurilor imaginarului propune mereu în locul unei identități topite în labirintul temporal o regăsire într-o altă formă. Primejdia esențială rămîne pînă la urmă identificarea, sub presiunea istoriei, cu lumea neînsufletită. Predominanța progresivă a neființei asupra ființei, a nevieții asupra vieții pare a fi inevitabilă în acest secol sau chiar în lume — și aici revine ideea entropiei asupra căreia vom discuta mai tîrziu — timpul uman imaginar rămînînd singurul refugiu al exprimării individuale cu șansa de a se opune destinului.

În aceste condiții întreaga lume se confundă cu o stradă, un „regat al morții":

„Strada celui de al 20-lea Secol, la al cărei capăt îndepărtat sau cotitură — sperăm — e un sens oarecare de acasă sau de siguranță. Dar nici o garanție. O stradă la al cărei capăt greșit sîntem puși pentru motive prea bine cunoscute de către factorii care ne-au pus acolo. Dacă există factori. Dar e o stradă pe care trebuie să mergem... Strigoi, monștri, criminali, devianți care reprezin-

Scanned with OKEN Scanner

tă melodrama și slăbiciunea*. Doar deșertul sau un șir de false fațade de magazine ; o grămadă de zgură, o forjă unde focurile sînt potolite, acestea și strada și visătorul, doar el o umbră fără importanță în peisaj împărtășindu-se din lipsa de suflet a acestor alte mase și umbre, aceasta este coșmarul celui de al 20-lea Secol."

În vis însă — în timp suspendat — „sînt două lumi : Strada și substrada. Una este regatul morții și una al vieții". În această ipostază „Strada devine o lume ciudată, populată numai de o speță numită «turiști». Peisajul ei e alcătuit din monumente și clădiri neînsuflețite, barmeni, șoferi de taxi, băieți de serviciu, ghizi aproape neînsuflețiți, aflați acolo pentru a răspunde în diferite grade de eficiență la primirea bacșișului, *pourboire*, *mancia* sau *tip* recomandat, la orice cerere. Mai mult decît atît ea e bidimensională, la fel cum e Strada, cum sînt paginile și hărțile acelor mici cărțulii roșiatice. Atîta vreme cît agențiile Cook, cluburile de voiaj și băncile sînt deschise și capitolul: Cum să-ți împarți timpul este urmat scrupulos... turistul poate rătăci în acest sistem coordonat fără nici o teamă... Turismul este supranațional, precum Biserica Catolică, și este, poate, cea mai absolută comuniune cunoscută pe pămînt, deoarece membrilor ei, fie americani, germani, italieni sau orice ar fi, Turnul Eiffel, Piramidele și Campanilele le provoacă aceleași reacții ; Biblia lor este scrisă clar și nu admite interpretări personale ; ei împărtășesc aceleași peisaje, suferă aceleași inconveniente, trăiesc în același timp transparent. Ei sînt ai străzii..."

E vorba deci nu de reconstituirea istoriei individuale printr-o arheologie temporală a amintirilor, ci de conturarea unei identități prin imaginea temporală a posibilului, care nu are hotar în trecut sau în prezent. Multipli-

---

* Recunoaștem aici o referire dar și o replică la afirmația lui Stephen din *Ulysses* potrivit căreia creația se opune apăsării sterile a istoriei, dar pînă la urmă sfîrșește totuși într-un fel de solipsism : „Mergem prin noi înșine, întîlnind tîlhari, strigoi uriași, bătrîni, tineri, neveste, văduve, frați întru iubire. Dar întîlnindu-ne întotdeauna pe noi înșine".

Scanned with OKEN Scanner

carea nivelurilor narative ale romanului corespunde unor scheme neobișnuite de desfășurare ale acestui timp care, alături de formele evidente ale timpului real sau opus lor, dezvăluie orizonturi temporale inedite. În *V.*, Pynchon nu e în căutarea timpului pierdut, ci în căutarea omului pierdut în timp, de aceea nici nu se poate imagina o evoluție liniară a narațiunii și nici frecvente explicații de la cauză la efect. (Aluzia din jurnalul lui Majistral la *The Waste Land* cu al său *I can connect / Nothing with nothing* (Nu pot lega / nimic cu nimic) poate servi drept motto, direct sau prin contrast ironic, nu numai acestui roman, ci și celui următor: *Curcubeul gravitației* *. De aici și imaginea unui univers al timpului imaginat, în care totul se poate destrăma și asambla mereu, într-o libertate de mișcare, înfruntînd dezordinea și moartea și dînd speranțe în destinul uman.

Ni se pare justificată de aceea prevenirea pe care o face criticul englez Tony Tanner, într-o prezentare sintetică și interesantă a operei lui Pynchon, cînd spune că lectura lui *V.* nu poate fi redusă doar la „o luxuriantă amplificare a unei simple idei: declinul animatului în inanimat", cum opinează un alt exeget Edward Mendelson. Tanner sugerează o interpretare diferită „romanul, scrie el, poate fi văzut ca o repetiție modernă și o transformare a ceea ce constituie romanul paradigmatic al ficțiunii apusene: *Don Quijote*". Și, continuînd, se întreabă dacă Stencil n-ar fi cumva „un lunatic sau un om cu un fel de viziune creatoare", iar un alt personaj care ocupă un loc deosebit în narațiune, Benny Profane, „un realist pragmatic, sau o figură cu percepții reduse și sărăcite", și astfel, asemănători lui Don Quijote și Sancho Panza? Dar, dîndu-și seama că și această lectură nu e întru totul convingătoare și nu poate revela complexitatea structurii

* Ca mai toate aluziile și aceasta e făcută cu ironie. În același jurnal, care de fapt e menit să expună într-un fel crezul estetic și filosofic al generației din '37, an și al nașterii lui Pynchon, vom întîlni exclamația excedată: „Shakespeare, Shakespeare și T.S. Eliot ne-au nenorocit pe noi toți". E aici o referire și la observația critică a lui Eliot privind „atitudinea de autodramatizare a unora din eroii lui Shakespeare în momente de intensitate dramatică" *(Rhetoric and Poetic Drama)*.

Scanned with OKEN Scanner

și sensurilor narațiunii, criticul nu se oprește aici și interogînd mereu textul ajunge în final la ideea că romanul tinde să propună cititorului „să privească pentru noi surse de semnificații spre zone ale vieții contemporane trecute cu vederea", într-o lume „care se fragmentează, se autodestramă și e în declin".*

Aprecierea ni se pare a fi însă prea generală pentru a putea da o idee mai precisă a ceea ce ar constitui *dianoia* acestui roman. O examinare mai îndeaproape a cîtorva figuri și a unor întîmplări — un rezumat oricît de analitic ar fi oarecum irelevant — care animă pagini ale cărții, dacă nu întotdeauna cu o intensă pulsație vitală, cu o strălucitoare, totuși, pitorească și ades amețitoare turbulență de culori și de idei, ar fi mai în măsură să releve motivele recurente, jocurile analogiilor și opozițiilor, și astfel să contureze mai net cîmpul tematic al narațiunii.

V. există în sine, poate ca ființă, forță sau proces dar mai ales ca o proiecție a căutării lui Herbert Stencil.

„Născut în 1901, anul în care Victoria ** murea, el a venit pe lume la timp ca să fie copilul secolului. A fost crescut fără mamă. Nimic despre dispariția mamei". Atît despre datele biografice ale personajului central. Tatăl lui, Sydney Stencil, funcționar diplomatic englez și, ocazional, spion. Fiul, la rîndul său, intră în diplomație, dar are atribuții deajuns de vagi. E în această repetiție, care se va multiplica în carte prin alte perechi, cu același rol de *Doppelgängeri* nu numai o întîmplare — *stencil* în engleză înseamnă șablon, model și prin extensie copie — deoarece, ca și tatăl său, el va deveni nu numai un observator, ci cîteodată și actor, sau un actor imaginar, în precipitările și ezitările istoriei. Dar copie a unei copii el va ajunge la o oarecare înțelegere a mecanismelor istoriei, abia după 1945. Pînă atunci „fusese trîndav, acceptînd somnul ca una din marile binecuvîntări ale vieții".

Cum bine se știe, retragerea în somn, în vis poate, e o regresiune nu numai cronologică, refugiu în afara tim-

---

* Tony Tanner, *Thomas Pynchon*, London, 1982, pp. 42 și 55.
** Regina Victoria a Angliei (1876—1901)

pului, ci și topică și formală. E mai aproape de inexistență.

Ceea ce îl trezește pe Stencil și face ca istoria să devină pentru el o problemă, e o însemnare enigmatică, descoperită într-un jurnal lăsat de tatăl său, dispărut în condiții nelămurite undeva în Malta. Sub mențiunea aprilie 1899, Florența, el dă de aceste rînduri: „E mai mult dincolo de și înlăuntrul lui V. decît va fi bănuit oricare din noi. Nu cine, ci ce: ce este ea. Facă Domnul să nu fiu chemat vreodată să scriu răspunsul la această întrebare, fie aici, fie în vreun raport oficial".

Căutînd acest răspuns, dacă există și cît există, Herbert Stencil dă cercetării sale un sens existențial. Ea nu devine „doar o investigație erudită și o aventură spirituală în tradiția *Ramurii de aur* * sau a *Zeiței albe* **", deoarece „atîta dragoste cît mai avea o dirijase întru totul spre înlăuntrul lui însuși, înspre acest sens dobîndit al însuflețirii. Descoperind acest lucru, Stencil nu poate renunța la el. Pentru a-l menține trebuia să gonească după V.; dar dacă ar fi găsit-o, unde oare ar fi fost să se îndrepte în afară de înapoi la semi-conștiință?"

Pornind de la însemnările tatălui său și de la cele cîteva aluzii din jurnal, Stencil caută pe foștii colegi ai acestuia, pe urmașii lor sau ai eventualilor participanți menționați în diverse momente și încearcă să construiască un trecut sau o imagine a trecutului din relatările lor. Acest trecut e o construcție verbală care se transformă, prin „stencilizare" în experiență personală de interpretare a relației cu istoria. Stencil devine un producător de copii imaginare ale realității și nu un om care experimentează el însuși realitatea. Modul în care caută această realitate demonstrează imposibilitatea teoretică a apropierii dintre istorie și existență, deoarece ca orice spirit investigativ el deformează realitatea în însăși încercarea de a o obiectiva.

---

* *The Golden Bough* — celebra lucrare de antropologie a lui James George Frazer.

** *The White Godess* — faimos eseu asupra originilor „adevărate" ale poeziei, care după autorul lui Robert Graves ar izvorî din ritualurile societății matriarhale.

Scanned with OKEN Scanner

Stencil amplifică relatările celorlalți, în tendința de a reface „istoria fiecărui individ", imaginînd trăsături și caracteristici ale personajelor și epocii printr-un procedeu numit de el însuși, „dislocare forțată a personalității". Procedeul îi permite să devină „una dintr-un repertoriu de identități", deoarece dislocarea „presupune, să zicem să poarte haine în care Stencil n-ar fi prins nici mort, să mănînce mîncăruri care l-ar face să verse, să locuiască în case străine, să frecventeze baruri și café-uri cu caracter nestencilian, toate acestea vreme de săptămîni în șir, și de ce? Pentru a-l menține pe Stencil la locul lui: adică la persoana a treia... ceea ce nu este exact același lucru cu a vedea punctul de vedere al celuilalt..."

În postura de persoană a treia, nu de observator ci de creator din „inferențe", el se „proiectează" în oamenii, locurile și atmosfera unor momente din trecut care au avut în centrul lor pe V. Reprezentarea acestei enigmatice ființe sau forțe (?), care apare în diferite epoci, împrejurări și medii din anul 1889 pînă în 1943, presupune un univers ficțional multiplu, în care frontierele dintre episoade sînt marcate prin rupturi în continuitatea timpului narat. Și cum „situația" e de fiecare dată alta, iar factorii implicați acționează potrivit unei logici particulare „situației", nu poate exista nici o continuitate a acțiunii și nici V. nu poate fi închipuită mereu sub aceeași înfățișare. Aceste fețe ale trecutului, rezultate ale conjecturărilor stenciliene, sînt de fapt niște modele analitice ale unor realități presupuse și nu experimentate. Prin acest proces, care e de invenție și nu de observație, se neagă istoria ca dat obiectiv și se afirmă dreptul creator al existenței. Găsirea lui *V.* sau a ceea ce ar fi de fapt *V.* ar însemna de aceea pentru Stencil înlocuirea existenței prin istorie și în acest fel negarea lui ca o „ființă însuflețită".

Căutarea trebuie deci să continue...

La Pynchon ea e aparent modelată sau influențată de parametrii motivului clasic al căutării pe care, de fapt, îl parodiază, și nu derivă din vreo altă reminiscență mitologică menită să dea „formă și semnificație imensei panorame a futilității și anarhiei care e istoria contemporană", cum

Scanned with OKEN Scanner

afirma T.S. Eliot despre relația lui *Ulysses* al lui Joyce cu *Odiseea*. Opusă oricărei determinări exterioare care ar forța contingentul într-o structură repetitivă, asemeni ideii istoriei ciclice, în care prezentul ar reedita trecutul, această „căutare" afirmă facultatea esențial umană a posibilității spontane de a face față oricărei experiențe, oricît de diferită și de nouă ar fi ea.

O primă însemnare de jurnal îl aduce în 1955 pe Stencil la New York, la fiul unuia din adversarii unui coleg de al tatălui său, pentru a-l plonja într-un trecut mai îndepărtat, undeva în Egipt, prin anul 1899, pe vremea incidentului de la Fashoda. Pentru a repeta, probabil, iar „personificarea și visarea"...

Acest capitol de roman intitulat : *În care Stencil, un artist transformist rapid, realizează opt personificări* reia, dintr-o altă perspectivă, datele povestirii *Sub trandafir*.

Un episod cu cîteva personaje și vignete ale epocii, tributare, cum o mărturisește și autorul, faimosului Baedeker, menționat și în roman de mai multe ori, povestirea subsuma intriga unui moment de schimbare a mecanismelor istoriei care nu mai lăsa loc inițiativei individuale, și care neînțeles și neasumat, ucide...

În roman, noul capitol cu o multitudine de figuri, schițate cu trăsături viguroase și nete: un chelner libertin și blazat, Aïeul ; un factotum de hotel, anarhist, Yusef ; un conductor de tren, filosof resemnat, Waldetar ; un tapeur pe seama turiștilor, Maxwell Rowley-Rugge : un vizitiu musulman care nu mai crede în viziunile paradisiace ale lui Allah, Gebrail ; un saltimbanc îmbătrînit și hoț, Girgis; o chelneriță nemțoaică, sentimentală și *gemütlich*, Hanne, apărînd cîteva momente și dispărînd în desfășurarea evenimentelor, toți și toate se învîrtesc în jurul tinerei englezoaice Victoria Wren, care influențează și determină destinul și sfîrșitul unui spion. Noul capitol accentuează importanța contingentului față de o fictivă rațională a istoriei întruchipînd un spirit superior hegelian, sau așa cum reflectă conductorul de tren: „Întîmplările dintre suflet și suflet nu sînt de resortul direct al Domnului; ele sînt sub influența sau a Fortunei sau a virtuții". Formularea care va reveni de multe ori

Scanned with OKEN Scanner

în roman, în diferite aproximări, și care amintește iar de obsesia machiavelliană a lui Pynchon, referindu-se mereu la o idee centrală din *Il Principe*: „îmi închipui că poate e adevărat că *fortuna* dispune de jumătate din acțiunile noastre, dar cred că ea lasă aproape cealaltă jumătate în puterea noastră (virtù)".

Și în următorul episod, cu tot felul de neprevăzute și aventuroase complicații, în care apare Victoria Wren, în Florența anilor 1899, „ea va acționa, cînd se va ivi ocazia, pe baza unui unic și particular comentariu al *Principelui*. Ea supraaprecia acea *virtù*, acțiunea individuală..." În același episod un grup de anarhiști, conduși de un impetuos conspirator sud-american cu numele, firește, de Gaucho, se reclamă și ei de la ideile din aceeași carte, (se și numesc dealtfel: *Figli di Machiavelli)* și cînd reprobează cuiva un pas greșit, Gaucho exclamă: „Nu, nu ești un adevărat machiavellian. El era un apostol al libertății pentru toți oamenii..." Invocarea repetată a acestor idei, pe un ton nu de puține ori exaltat, și în contexte care minimalizează de fapt sensul lor, aruncă îndoiala asupra întregii argumentări epice susținută de ele și constituie intenționat un comentariu ironic al însești desfășurării faptelor.

Chiar și presupunerile lui Stencil privind importanța lui V. care „ar fi fost legată, deși poate numai tangențial, cu una din acele noi conspirații sau anticipări ale Armageddon-ului, care pare să fi captivat toate sensibilitățile diplomatice din anii pregătitori Marelui Război", capătă o nuanță ridiculizantă, prin ratiocinările de bun simț ale menționatului dentist psihodont: „Cariile dinților se produc din motive bine întemeiate, reflectă Eigenvalue. Dar chiar dacă sînt mai multe la un dinte, nu avem de-a face în acest caz cu o organizare conștientă împotriva vieții pulpei dentare, sau cu o conspirație. Totuși există oameni ca Stencil, care trebuie să umble de colo pînă colo grupînd cariile întîmplătoare ale lumii în cabale..."

Victoria Wren este implicată, ca un actor mai puțin voluntar sau conștient, în imprevizibilele și contradictoriile evoluții ale unei încercări de furt al tabloului Nașterea Venerei (alt V) de Botticelli din Galleria degli Uffizi — încercare nereușită — și ale unor tulburări provocate

Scanned with OKEN Scanner

de atacul — reușit — al anarhiștilor asupra consulatului venezuelean din Florența. Și în acest caz, teoretizările atitudinii ei vor avea o emfază excesivă, scepticismul implicit al lui Pynchon minînd însăși seriozitatea lor: „Dacă există, așa cum unii doctori ai minții începeau să bănuiască, o memorie ancestrală,* un rezervor moștenit de cunoștințe primordiale care modelează unele din acțiunile și dorințele noastre întîmplătoare, atunci... prezența ei aici și acum între purgatoriu și iad... depindea de un articol al unei credințe primitive care licărea strălucitor și suprem în acest rezervor ca un crucial mîner-de-supapă: noțiunea de dublu spiritual, întîmplîndu-se în rare ocazii prin multiplicare, dar cel mai adesea prin fisiune, și corolarul natural care spune că fiul este un *doppelgänger* al tatălui".

În vîrtejul acțiunii din acest episod care are ritmul și suspense-ul unui sintetic roman detectiv — ușor parodiat, evident — viziunea unui tărîm de miracol, asemeni lumilor lui Borges, Vheissu (alt V) atins odată și de atunci obsesiv inaccesibil, de către un explorator și spion englez Godolphin, introduce o dimensiune de irealitate care contaminează atmosfera întregii relatări. Și iată cum se ajunge în Vheissu: „pe spinarea cămilelor străbătînd o vastă tundră, dincolo de dolmene și temple ale unor orașe părăsite; în cele din urmă pe malul unui rîu larg care nu vede nicicînd soarele, atît de des e acoperit de frunze și ramuri. Rîul trebuie trecut în luntri prelungi de tek, sculptate asemeni unor dragoni, la vîslele cărora trag oameni oacheși, vorbind o limbă cunoscută numai de ei înșiși. După opt zile ești purtat peste o limbă de pămînt mlăștinos, înșelător, către un lac și dincolo de lac se ridică primele coline ale munților care înconjoară Vheissu. Călăuzele băștinașe merg înspre acești munți doar pe o mică distanță. Curînd se vor întoarce și-ți vor arăta doar drumul. După cum e vremea, mai ai încă una sau două săptămîni peste morene, granit aspru și gheață albăstruie și dură, înainte de a ajunge la hotarele lui Vheissu... Fusese acolo... Chiar și în Antarctica... adăpostindu-se în

* Aluzie ironic-dubitativă la teoria jungiană a memoriei arhetipale.

Scanned with OKEN Scanner

grabă de vreo furtună sau viscol, așezîndu-și tabăra sus pe coasta vreunui ghețar încă fără nume, venea pînă la el parfumul pe care-l distilau acei oameni din aripile fluturilor negri. Uneori frînturi sentimentale din muzica lor păreau să se împletească în vînt: amintiri ale frescelor decolorate care zugrăveau vechi bătălii și mai vechi povești de dragoste dintre zei apăreau pe neașteptate în auroră... Vheissu nu prea e un loc liniștit. Barbarie, insurecție, lupte interne... Numai că... Culorile. Atît de multe culori. Copacii din jurul casei șamanului șef misună de maimuțe-păianjen care sînt iridiscente. Își schimbă culoarea în lumina soarelui. Totul se schimbă. Munții, cîmpiile nu sînt niciodată de aceeași culoare de la o oră la cealaltă. Ca și cum ai trăi în interiorul caleidoscopului unui nebun. Pînă și visurile sînt potopite de culori, de forme pe care nu le-a văzut nici un occidental. Nu forme reale, ci forme fără de sens. Pur și simplu, întîmplătoare, asemeni norilor care alunecă pe deasupra unui peisaj din Yorkshire... Ele sînt Vheissu, straiele lui, poate pielea lui... N-am întrebat care o fi sufletul acestor locuri. Dacă or fi avut un suflet. Deoarece muzica, poezia, legile și ceremoniile lor nu sînt mai profunde. Sînt și ele o piele Asemeni pielii unui sălbatic tatuat... și rîurile ai căror pești sînt uneori opalescenți și alteori au culoarea focului. Cînd te duci să te scalzi oamenii te înconjoară și dansează într-un fel de ritual ca să te apere de rele. Și sînt vulcani cu orașe înlăuntrul lor, care o dată la o sută de ani erup într-un infern de flăcări, dar oamenii continuă totuși să locuiască acolo. Și locuitorii din munți cu fețele albastre și femeile din văi care nasc numai tripleți și cerșetorii rînduiți în bresle care organizează serbări și festivaluri cît e vara de lungă..."

Inaccesibilul Vheissu nu părăsește gîndurile bătrînului ca și tînărului, încă un dublu, Godolphin, și el constituie o vagă legătură cu episodul următor în care apare V. într-o altă enclavă, sustrasă timpului real, care chinuie acum amintirile unei alte figuri, fizicianul Kurt Mondaugen, apărînd mai tîrziu în *Curcubeul gravitației*, la Peenemunde, locul de unde se lansau în cel de al doilea război mondial faimoasele *Vergeltungswaffe Eins und Zwei* (Iar „inițiala magică" !).

Scanned with OKEN Scanner

O întîlnire aproape întîmplătoare îl pune pe Stencil în prezența lui Mondaugen la una din fabricile concernului Yoyodine...

Cîndva, în 1922, Mondaugen plecase în Protectoratul de sud-vest, pe atunci Africa germană colonială, pentru a studia acolo tulburările atmosferice ale undelor radio (Pynchon arată și aici, ca și cu alte prilejuri, o riguroasă cunoaștere a fenomenelor științifice, în speță, a proceselor electromagnetice). Surprins de o răscoală a băștinașilor hotentoți, el se adăpostește la conacul unui mare fermier localnic, Foppl. Împreună cu numeroși alți „refugiați" de diverse naționalități, el intră, cum spune și autorul, într-un „timp-oglindă" și asistă voit sau nevoit la o continuă petrecere desfășurată înăuntrul fermei, „în timp ce haosul politic urlă pe afară"...

Obsesia oglinzii, ca factor esențial în obscurizarea sentimentului realității, ca și acela al timpului suspendat, e mereu prezentă în tot ceea ce se întîmplă la conac, într-o asemenea măsură încît la un moment dat Mondaugen nu mai știe exact unde e, nici dacă măcar a fost acolo unde crede că e: „Dacă nimeni nu m-a văzut, înseamnă oare că sînt aici... și dacă nu sînt aici de unde vin toate aceste visuri, dacă sînt visuri cumva ceea ce sînt".

Violența care însoțește mereu prezența lui V., accentuîndu-se de la o apariție la alta, ia acum forme tot mai pronunțate. „Visurile" sînt legate de manifestările ei și sînt de două tipuri: violența care transformă dragostea în sadism, jocurile erotice și ambiguu sadice ale lui V., de această dată numită Vera Meroving cu însoțitorul său, locotenentul Weissmann, văzute prin reflecția lor în oglindă. Jocurile acestea sînt dublate de acelea ale unei tinere inocent-perversă, Hedwig Vogelsang, a cărei „menire pe pămînt e să întărîte și să înnebunească rasa bărbaților", una din victime și cea preferată fiind Mondaugen.

A doua formă de violență, conținută și ascunsă, dar care izbucnește nestăvilită din cînd în cînd și ia forme bestiale, e cea îndreptată împotriva băștinașilor din serviciul lui Foppl, care sînt biciuiți, torturați și în cele din

urmă spînzurați. Ea face ecoul sălbăticiilor de afară și aduce în amintirile lui Foppl, fost militar în armata germană colonială, imaginile de coșmar ale represiunilor din 1904, prevestind ororile de mai tîrziu ale Holocaustului, imagini asupra cărora el, ca și Vera Meroving, stăruie cu satisfăcută nostalgie.

Vera Meroving îi spune dealtfel bătrînului Godolphin, aflat și el la conac : „Locotenentul Weissmann și Herr Foppl mi-au dăruit anul 1904“... „așa cum ție ți-a fost dăruit Vheissu“.

Faptele sînt amintite cu răceală și precizie statistică : „În August 1904, generalul von Trotha a emis al său *Vernichtungsbefehl*, prin care se ordona forțelor germane să extermine sistematic fiecare bărbat, femeie și copil Herrero pe care-i puteau găsi. El a reușit să-l realizeze cam în proporție de 80 la sută. Din numărul de aproximativ 80 000 de Herrero locuind în teritoriu în anul 1904, un recensămînt oficial german efectuat șapte ani mai tîrziu estima populația Herrero la numai 15 130, ceea ce reprezintă o reducere cu 64 870 de oameni. În mod similar populația hotentotă a fost micșorată cu 10 000 și cea din Berg-Damaras cu 17 000. Ținînd seama și de cauzele firești din acei ani nefirești, se consideră că von Trotha, care reprezenta doar una din ele, a nimicit cam 60 000 de oameni. Aceasta nu e decît unu la sută din șase milioane, dar e totuși de ajuns de bine“.

Remarca e, evident, auctorială — naratorul nu e nici Stencil, nici vreuna din figurile personificate de el, precum nu e nici vocea omniprezentă a celui ce narează întreg romanul — și ea marchează aici încă o treaptă a degradării și pervertirii psihologiei umane care a dus, pînă la urmă, la masacrele de tip nazist, la existența lagărelor de exterminare, proces evolutiv urmărit în carte mereu, în acest plan ca și în altele ale existenței și activității omenești. Altundeva, într-un dialog imaginar dintre Profane și un robot cu care se examinează cantitatea de iradiații pe care o poate absorbi organismul uman — SHROUD (giulgiu în engleză), un alt simbol — referindu-se la ceea ce ar fi o ființă umană, robotul îi amintește de „fotografiile de la Auschwitz“.

Scanned with OKEN Scanner

„Hitler a făcut asta. Era nebun".

„Hitler, Eichmann, Mengele. Acum cincisprezece ani ți-a trecut cumva prin minte că s-ar putea să nu mai existe norme pentru ceea ce înseamnă să fii nebun sau sănătos, odată ce s-a pornit cu asta ?"

Paginile rememorărilor lui Foppl, ale atrocităților săvîrșite de el și de camarazii lui de arme au o acuitate și o minuțiozitate aproape insuportabilă, nepăsătoarea detașare a tonului accentuînd dimensiunea non umană* a torționarilor, apropierea lor tot mai mult de inanimare...

„Compania lui se ocupa cu transportul unor loturi de prizonieri hotentoți în scopuri, care, fără îndoială, pentru eșaloanele superioare, aveau un sens. Drumul măsura 140 de mile și-l parcurgeau în general într-o săptămînă sau în zece zile și corvoada aceasta nu le prea plăcea deloc. O mulțime de prizonieri mureau pe drum și asta însemna să oprești întreaga coloană, să-l găsești pe sergentul cu cheile, care părea întotdeauna să se afle la vreo cîteva mile mai în urmă sub trunchiul unui kamelldoorn, beat mort sau pe punctul de a fi și apoi să călărești înapoi. Să descui cercul de fier de pe gîtul celui care murise; uneori trebuia să rearanjezi rîndul în așa fel încît greutatea în plus a lanțului să fie distribuită mai echilibrat. Nu ca să le fie mai ușor, dar în așa fel încît să nu pierzi mai mulți negri decît trebuia.

Era o zi minunată de decembrie și foarte cald, undeva o pasăre cînta înnebunită. Sub el Firelily părea să fie în călduri, sălta și se zbenguia de-a lungul coloanei făcînd cinci mile în timp ce prizonierii făceau una. De pe margine aveai impresia întotdeauna că e ceva medieval în felul în care lanțurile atîrnau între cercurile de fier de pe gît, în felul în care greutatea lor îi trăgea mereu spre pămînt, reușind abia să se tîrîie cît mai izbuteau să-și miște picioarele... Cîți puteau oare înțelege ce asemănare vedea el în asta. În biserica din satul lui, în Palatinat, era o frescă cu Dansul Morții, condus de o Moarte șovăielnică, efeminată în mantaua ei neagră, cu coasa, și urmată de tot felul de membri ai societății, de la prinți pînă la ță-

* „Non uman", așa cum scrie undeva Pynchon : „Nu inuman, ceea ce înseamnă animalic ; animalele sînt totuși însuflețite".

Scanned with OKEN Scanner

rani. Marșul lor african nu prea arăta la fel de elegant, nu se puteau lăuda decît cu un șir uniform de negri prăpădiți și cu un sergent bețiv cu o pălărie de fetru cu boruri largi și cu un Mauser la brîu...

Coloana nu se pusese în mișcare de mai mult de o oră, cînd unul din negri începu să se plîngă că are ceva la picioare. Sîngerau, spunea el. Supraveghetorul lui, călare pe Firelily, se apropie și se uită : așa era. Sîngele abia se scurgea în nisip că prizonierul din spate îl și ștergea mergînd. Nu după multă vreme același prizonier se plînse că nisipul îi intra în crăpăturile tălpilor și că din cauza durerii îi venea greu să meargă. Fără îndoială așa era. I se spuse să tacă dacă nu voia să i se suprime rația de apă cînd aveau să-i deshame pentru odihna de prînz. Ostașii învățaseră din convoaiele anterioare că dacă-i dădeai voie unui băștinaș să se plîngă de ceva, în curînd și ceilalți aveau să se plîngă și ei, și din această pricină totul avea să meargă mai încet. Nu cîntau și nu strigau; asta poate că ar fi fost suportabil. Dar văicăreala, larma tînguioasă care avea să se ridice, Doamne, era îngrozitoare. Tăcerea, din motive de ordin practic, era de regulă și era impusă.

Dar hotentotul nu voia să tacă. Șchiopăta numai, dar nu se poticnea. Dar se căina mai avan decît cel mai nemulțumit infanterist. Tînărul călăreț o îmboldi pe Firelily care tropăia în călduri spre negru și-l șfichiui o dată sau de două ori cu sjambok-ul. De la înălțimea unui om călare un sjambok din piele de rinocer folosit cum trebuie potolește un cioroi în mai puțin timp și cu mai puțină osteneală decît ar fi nevoie ca să-l împuști. Dar asupra ăstuia, biciul nu avu nici un efect. Fleische văzu ce se întîmplă și veni, pe juganul lui negru, din cealaltă parte a coloanei. Împreună, cei doi călăreți îl biciuiră pe hotentot peste șezut și peste pulpe, făcîndu-l să joace într-un fel de dans ciudat. Trebuia să ai un oarecare talent ca să-l faci pe prizonier să dănțuie în acest fel, fără să încetinești mersul coloanei, fiindcă toți erau înlănțuiți unul de celălalt. Treaba mergea foarte bine pînă în clipa în care, datorită unei greșeli stupide, sjambok-ul lui Fleische se prinse în lanțuri și omul fu tras jos de pe cal sub picioarele prizonierilor.

Scanned with OKEN Scanner

rani. Marșul lor african nu prea arăta la fel de elegant, nu se puteau lăuda decît cu un șir uniform de negri prăpădiți și cu un sergent bețiv cu o pălărie de fetru cu boruri largi și cu un Mauser la brîu...

Coloana nu se pusese în mișcare de mai mult de o oră, cînd unul din negri începu să se plîngă că are ceva la picioare. Sîngerau, spunea el. Supraveghetorul lui, călare pe Firelily, se apropie și se uită : așa era. Sîngele abia se scurgea în nisip că prizonierul din spate îl și ștergea mergînd. Nu după multă vreme același prizonier se plînse că nisipul îi intra în crăpăturile tălpilor și că din cauza durerii îi venea greu să meargă. Fără îndoială așa era. I se spuse să tacă dacă nu voia să i se suprime rația de apă cînd aveau să-i deshame pentru odihna de prînz. Ostașii învățaseră din convoaiele anterioare că dacă-i dădeai voie unui băștinaș să se plîngă de ceva, în curînd și ceilalți aveau să se plîngă și ei, și din această pricină totul avea să meargă mai încet. Nu cîntau și nu strigau; asta poate că ar fi fost suportabil. Dar văicăreala, larma tînguioasă care avea să se ridice, Doamne, era îngrozitoare. Tăcerea, din motive de ordin practic, era de regulă și era impusă.

Dar hotentotul nu voia să tacă. Șchiopăta numai, dar nu se poticnea. Dar se căina mai avan decît cel mai nemulțumit infanterist. Tînărul călăreț o îmboldi pe Firelily care tropăia în călduri spre negru și-l șfichiui o dată sau de două ori cu sjambok-ul. De la înălțimea unui om călare un sjambok din piele de rinocer folosit cum trebuie potolește un cioroi în mai puțin timp și cu mai puțină osteneală decît ar fi nevoie ca să-l împuști. Dar asupra ăstuia, biciul nu avu nici un efect. Fleische văzu ce se întîmplă și veni, pe juganul lui negru, din cealaltă parte a coloanei. Împreună, cei doi călăreți îl biciuiră pe hotentot peste șezut și peste pulpe, făcîndu-l să joace într-un fel de dans ciudat. Trebuia să ai un oarecare talent ca să-l faci pe prizonier să dănțuie în acest fel, fără să încetinești mersul coloanei, fiindcă toți erau înlănțuiți unul de celălalt. Treaba mergea foarte bine pînă în clipa în care, datorită unei greșeli stupide, sjambok-ul lui Fleische se prinse în lanțuri și omul fu tras jos de pe cal sub picioarele prizonierilor.

Scanned with OKEN Scanner

Reflexele lor sînt rapide, ca la animale. Pînă să-și dea seama celălalt călăreț ce se întîmplă, insul pe care-l biciuiau sări pe Fleische încercînd să-i petreacă lanțul pe după gît. Restul coloanei simțind prin nu știu ce fel de instinct ce se întîmplă, se opri anticipînd omorul.

Fleische reuși să scape de-acolo. Merseră amîndoi la sergent, luară cheia, îl deshămară pe hotentot din coloană și-l duseră ceva mai departe. După ce, cu șfichiul sjambok-ului, Fleische se distră în mod obligatoriu cu virtutea negrului, îl bătură cu patul carabinelor pînă-l omorîră și zvîrliră ce mai rămase din el pe după o stîncă pentru vulturi și muște.

Dar cum făceau treaba asta — și Fleische îi spuse mai tîrziu că și el simțise ceva asemănător — pentru prima dată — se pogorî asupra lui un fel de pace ciudată, similară probabil cu ceea ce simțise negrul cînd își dăduse duhul. De obicei, te cuprindea cel mult o sîcîială, sîcîiala aceea pe care o încercai față de o insectă care te bîzîie cam peste măsură. Trebuia să-i iei viața și efortul fizic, certitudinea că aveai să o faci, conștiința că era doar o entitate într-o serie probabil infinită, că omorînd-o nu se va termina aici, că nu vei scăpa de faptul că va trebui să omori mîine și poimîine și iar și iar... Zădărnicia acestui fapt te scotea din sărite, așa că de fiecare dată o făceai cu ceva din sălbăticia plictiselii cazone, care așa cum o știe orice cavalerist, e într-adevăr foarte puternică..."

Și gîndindu-se la această serie, nu probabil, ci categoric, aproape fără sfîrșit, „visa ades cu ochii deschiși, sub soarele învăluit într-o ușoară pîclă, amintindu-și de gropile pline cu apă, stîrvurile negre pînă pe margini; urechile, nările și gurile sclipind ca niște nestemate verzi, albe, negre, mișunînd de muște și larve iridiscente; rugurile umane ale căror flăcări se înălțau spre cer pînă la Crucea Sudului; oasele care se fărîmau ușor, pîntecele spintecate ca sacii, neașteptata greutate a cîte unui copil plăpînd..."

Întregul episod se desfășoară sub semnul violenței, psihice sau direct fizice, în forme care merg de la jocuri sadice la manifestări extreme ale brutalității și sălbătici-

Scanned with OKEN Scanner

ei, ajungînd să transforme orice posibilă relație într-un cinic și dezumanizant raport, acela dintre călău și victimă, dominat și dominator. Relatările „stenciliene" — „personificările și visările" sale — sugerează astfel deopotrivă cu misterul ce înconjoară fiecare apariție a lui *V.*, oricine și orice ar fi, și un context semnificativ, favorizant sau necesar prezenței și evoluției ideii de *V.* Istorisirile marchează, rînd pe rînd, momente ale degradării condiției umane, supusă vicisitudinilor imprevizibile ale istoriei, propunînd totodată o posibilă cale pentru exorcizarea sau ocolirea acestui proces : suspendarea timpului real, mai exact cîteodată ieșirea din timp.

Caracterul ambiguu al acestei „soluții", dacă soluție este, derivă, după părerea criticului Thomas A. Schaub, din faptul că : „Personajele lui Pynchon trăiesc între lumea tridimensională construită în jurul lor și lumea cvadridimensională pe care ei caută să și-o construiască; amîndouă sînt reale, dar una este experimentată, în timp ce cealaltă este o abstracție ce subsumează lumea tridimensională fără a-i schimba legile". *

Inadecvarea dintre fapte și semnificația lor, căpătată prin „stencilizare" — adică în raport cu inserarea episoadelor într-o serie, aceea a aparițiilor lui V. — constituie însăși axa universului ficțional al romanului. A patra dimensiune la care se referă Schaub este evident timpul, manipulat în așa fel încît să sugereze independența acțiunii figurilor ficționale față de fluxul temporal unidirecțional: acțiunea de pildă începe în 1955 și se „termină" în 1919. Timpul este, de asemenea, oprit în timp-oglindă, cînd istorisirile se desfășoară înainte sau înapoi, total neafectate de direcția timpului real, sau de vreo unitate de spațiu. Nici nu se poate, de aceea, vorbi aici despre personaje în sensul narațiunii tradiționale realiste, deoarece ele nu sînt subordonate unei dezvoltări psihologice în timp sau în spațiu care să le dea o oarecare profunzime, ci de figuri ficționale care se mișcă pe terenul condițional dintre faptele unei „situații" și sensul pe care-l pot căpăta în seria de episoade disparate dar relaționate

* Thomas A. Schaub, *Pynchon — The Voice of Ambiguity*, University of Illinois Press, Urbana, 1981, p. 100.

Scanned with OKEN Scanner

între ele. Conexiunea dintre episoade se face astfel nu pe linie orizontală, ci pe linia verticală a conceptului particular al autorului privind relația dintre istorie și timp, dintre istorie, individ și timp și universul narativ.

Distanțarea ironică față de paradigmele tradiționale ale romanului, privind temporalitatea, caracterizarea sau evoluția „personajelor" și chiar genul ca atare, face și mai evident caracterul original al acestui concept care ordonează aspectul configurat al acțiunii. Din acest punct de vedere, interesantele considerații ale lui Thomas A. Schaub, pornind în principal de la prezența repetată a ideii unui continuum spațiu-timp în opera lui Pynchon, explorează în mod revelator ecourile unor teorii filosofice și științifice, dar stăruie mai puțin asupra subtilelor relații dintre aceste teorii și estetica narativă a scriitorului.

Continuîndu-și căutarea și rătăcirile, Stencil capătă un teanc de file de jurnal aparținînd scriitorului maltez Fausto Majistral. Însemnările acestuia privesc anii 1940—43, o perioadă de intense bombardamente aviatice asupra capitalei insulei Malta, La Valetta (alt *V.*!). *Izolarea* și sentimentul *desprinderii de lume* sînt subliniate de repetate ori în jurnal. Și apoi, se notează undeva, „cînd bombele cad... e ca și cum *timpul ar fi suspendat*" (s. n.). Confesiunile sînt, printre altele o denunțare vehementă a înlocuirii unei viziuni critice a realității cu o universalizare a metaforei care în loc de a umaniza o „lipsă de minte înnăscută", traduce umanul în neînsuflețire, și „transferă umanitatea pe care am pierdut-o asupra unor obiecte neînsuflețite și unor teorii abstracte". Aceasta, pînă la urmă, are drept rezultat o acceptare necritică a lumii, ca un sistem predeterminat de mituri liniștitoare și reductive. În același timp, cu o caracteristică ambiguitate, Pynchon dă adeseori însemnărilor lui Majistral o nuanță de dramatism exagerat și un ton declamator, ceea ce pune la îndoială însăși sinceritatea lor și sugerează, într-o perspectivă mai largă, artificialitatea lor și a genului.

Intenționat a fi o meditație patetică asupra reificării și alienării umane, jurnalul relatează momente ale trans-

Scanned with OKEN Scanner

formării lui Fausto Majistral într-o făptură „non umană". Descriindu-se ca fiind Fausto I, Fausto II, Fausto III și Fausto IV, pentru a desemna profundele schimbări produse în personalitatea sa în timp liniar, în loc de a postula inexact o continuitate de sine, Majistral dă pur și simplu diferite nume diferitelor configurații ale eului său, deoarece nu crede în „ficțiunea continuității, ficțiunea cauzei și efectului".

Fausto III e cel mai apropiat de „non umanitatea dărîmăturilor, a stîncilor sfărîmate, a zidurilor prăbușite, a bisericilor și hanurilor distruse" ale insulei și s-a născut dintr-o nefastă întîlnire cu „Preotul cel rău".

Figură ciudată a mitologiei locale, „preotul cel rău" e găsit de Fausto, după un bombardament, printre dărîmături, prins sub o bîrnă masivă, dar încă viu. Încercînd să-i dea ajutor, Fausto e înconjurat de o ceată de copii care scotocesc printre ruine și care descoperă că, „preotul" e, de fapt, o femeie deghizată. Într-o scenă de o cruzime rece, copiii încep să o despoaie de rasă și de tot ce e pe ea. Femeia are capul ras, acoperit cu o perucă, un ochi e artificial, iar în interiorul lui se zărește o fină rețea de arcuri și rotițe minuscule de ceas, cu vagi semne zodiacale în loc de iris, întocmai ca acel al Verei Merovingși posibil e tot ea în această nouă întruchipare a lui V. În ombilic are un safir în formă de stea, iar în loc de picior o proteză încălțată cu un pantof auriu. Cu o baionetă, copiii desprind brutal safirul, dislocă proteza și continuă cu „dezasamblarea" „preotului celui rău", într-o secvență desprinsă parcă dintr-un film de groază, grotescul și atrocele conjugîndu-se într-o parodie feroce a acestui gen de producții. Și nu numai a filmelor de groază, ci poate chiar și a ideii reificării, sugerată aici printr-o oarecum caricaturizată exemplificare.

Jurnalul lui Majistral are ca dată finală: Valetta, 27 august 1956. Ceea ce nu înseamnă că următoarea apariție a lui „V. îndrăgostită" nu se va întîmpla în 1913, la Paris.

Ideea reificării umane este reluată în acest episod, scris într-o proză elegantă și rafinată, amintind uneori de incorporalitatea pasională din *Le Voyeur* de Robbe-Grillet.

Scanned with OKEN Scanner

V. finanțează prezentarea unui balet *L'Enlèvement des Vierges Chinoises*, în care rolul principal este jucat de o tînără dansatoare Mélanie l'Heuremaudit, cu numele de scenă, semnificativ, La Jarretière. V. se îndrăgostește de Mélanie și pentru prima dată se va găsi „zvîrlită... în *timpul-nul* al dragostei umane" .(s. n.)

„La fiecare repetiție, femeia stătea la o masă din fund, privind tăcută. Întreaga ei atenție era concentrată asupra fetei... Cînd compania trecu la Théâtre de Vincent Castor, ea îi urmă ca o îndrăgostită fidelă...

Dar ce se întîmpla de fapt în mansarda din Grenelle? Fiecare om la „Ouganda" sau din trupa de la Théâtre Vincent Castor își imaginase o scenă diferită; mașinării pentru dulci suplicii, costumații bizare, mișcări grotești ale mușchilor sub piele.

Cît de dezamăgiți ar fi fost cu toții. Dacă... ar fi auzit numele de alint pe care-l dăduse femeia lui Mélanie, sau dacă ar fi studiat... noua știință a minții, ar fi știut că anumite fetișe nu trebuie să fie atinse sau manipulate niciodată; numai privite ca să producă o satisfacție totală. Cît despre Mélanie, iubita ei îi dăruise oglinzi, zeci de oglinzi. Oglinzi cu mîner, cu rame bogat împodobite, cît omul de mari și oglinzi de buzunar îți ațineau privirea în mansardă oriunde te-ai fi uitat.

La vîrsta de treizeci și trei de ani (după calculele lui Stencil), V. găsise dragostea în cele din urmă în rătăcirile ei printr-o lume (să fim cinstiți) dacă nu creată, atunci cel puțin descrisă pe deplin de Karl Baedeker din Leipzig. Ea e un tărîm ciudat populat doar de o specie numită «turiști»...

Doamna V., vreme îndelungată una din ei, se pomeni acum a fi excomunicată; zvîrlită fără nici o jenă în timpul-nul al dragostei umane, fără să-și fi dat seama care să fi fost momentul anume; dar cînd Mélanie intrase la brațul lui Porcépic, pe o ușă laterală la Le Nerf, timpul — pentru o vreme — se oprise...

V. ședea pe un taburet rotund de piele privind-o pe Mélanie întinsă pe pat; Mélanie se privea în oglindă; imaginea din oglindă contemplînd-o poate din cînd în cînd pe V. Nici o mișcare ci doar abia un freamăt. Și totuși o

Scanned with OKEN Scanner

soluție a unuia din cele mai străvechi paradoxuri ale dragostei : suveranitate simultană și totuși o contopire deplină. Nu era vorba de admirație și supunere; modelul triplu era simbolic și reciproc .V. avea nevoie de fetișul ei, Mélanie de o oglindă, de un răgaz temporar, și de altcineva să o privească fiindu-i bine. Căci dragostea de sine a tinerilor este întocmită astfel încît include și un aspect social: o adolescentă a cărei existență e atît de vizuală contemplă în oglindă dublul ei; dublul devine *voyeur*. Întristarea de a nu putea să se dividă într-un public deajuns de larg mărește doar excitația ei sexuală. Ea are nevoie, după cît se pare, de un *voyeur* real pentru a-și închipui întru totul că imaginile ei reflectate sînt, de fapt, acest public. Cu adăugirea acestui altul — multiplicat de asemeni, probabil, de oglinzi — se desăvîrșește împlinirea: celălalt e în același timp propriul ei dublu. Ea e asemeni unei femei care se gătește numai pentru a fi privită și discutată de alte femei: gelozia lor, remarcile șoptite, admirația nevoită îi aparțin. Ele sînt ea.

Cît despre V., ea recunoștea — poate și conștientă de propriul ei progres către neînsufletire — că fetișul Mélanie și fetișul ei însuși — erau una. Căci toate obiectele neînsufletite, pentru cel victimizat de ele, sînt asemeni. Era o variație pe tema lui Porpentine, tema lui Tristan și Isolda, cum spun unii, într-adevăr aceeași banală și exasperantă melodie a tuturor romantismelor începînd cu Evul Mediu: „actul iubirii și actul morții sînt unul și același lucru". Morți în cele din urmă ei vor fi una cu universul neînsufletit și unul cu celălalt. Jocul dragostei de pînă atunci devine astfel o personificare a neînsufletirii, o travestire nu între sexe ci între viu și mort, uman și fetiș. Hainele pe care le poartă fiecare sînt nesemnificative...

Dacă V. ar fi bănuit cumva că fetișismul ei face parte din vreo conspirație îndepărtată împotriva lumii însuflețite, din vreo neașteptată întemeiere aici a unei colonii a Regatului Morții, atunci acesta ar fi putut justifica opinia celor de la Rusty Spoon că Stencil căuta în ea propria sa identitate. Dar ea era atît de încîntată că Melanie și-a căutat și și-a găsit propria ei identitate în ea și în

Scanned with OKEN Scanner

lucirea fără suflet a oglinzii, că mergea înainte inconștientă, amețită de dragoste; uitînd chiar că, deși Distribuția Timpului aici, pe taburetul rotund de piele, pe pat și printre oglinzi fusese abandonată, dragostea lor era în felul ei doar o altă versiune a turismului; deoarece, așa cum turiștii aduc în lumea constituită o parte dintr-o altă lume și în cele din urmă creează o societate proprie în fiecare oraș, tot astfel Regatul Morții se sprijină pe construcții-fetiș, cum era aceea a lui V...“

Întreg episodul e dominat de diversele forme ale privirii care îmbrățișează lucrurile, alunecă la suprafața lor, le descrie în detaliu, dar nu merge mai departe. Lucrurile capătă o concretețe și o semnificație uneori amenințătoare, lumea devine o lume a obiectelor, iar dragostea ia forma fetișizării, trupul tinzînd să devină total reificat și pasiv. Pînă și în desfășurarea baletului niște automate vor juca rolul unor cameriste... „Sînt niște creaturi drăguțe“, spunea producătorul, „se mișcă atît de grațios! Nu par deloc niște mașini“. Mélanie, ca Su Feng, eroina baletului, este costumată într-o rochie grea, plină de paiete, care-i stînjenește mișcările, e copleșită de numeroase șiraguri de mărgele, de o mulțime de piepteni, brățări și de tot felul de podoabe, încît devine tot mai mult un obiect ea însăși. Rolul ei prevede ca la sfîrșitul actului doi : „Sacrificarea Fecioarei“ să fie trasă în țeapă. Pentru a fi în afară de orice pericol, balerina urmează să poarte „o centură protectoare de metal în care să fie fixat vîrful țepii“. Dar „împodobită cu atîția piepteni, brățări și paiete“ se zăpăcește „în această lume de fetișuri și uită să-și pună singurul obiect neînsufletit care ar fi salvat-o...“

Și moare pe scenă, trasă în țeapă cu adevărat de prietenii ei care nu bănuiesc nimic...

Sfîrșit grotesc și tragic în același timp : concluzie inevitabilă a transformării umanului în neuman. Ca și în episodul anterior, Pynchon nu ezită să împingă consecințele reificării pînă la forma lor cea mai edificator directă, dar nu mai puțin tragică.

V. mai apare încă o dată, tot în Malta, într-un episod care se petrece în 1919. Scrisă ca o pastișă, evident parodică, a formulei *thriller*-ului politic, istorisirii nu-i lipseș-

Scanned with OKEN Scanner

te mai nimic din recuzita genului: agenți dubli, deghizări, coincidențe uimitoare și nu prea, intrigi tenebroase, o femeie fatală, spioni filozofarzi etc.

Femeia fatală nu e altcineva decît V., acum Veronica Manganese, jucînd rolul unei femei bogate, prietenă cu D'Annunzio și Mussolini, și a cărei viață și ocupație sînt învăluite în mister. Firește, ea se îndeletnicește, în principal, cu punerea la cale a unor întunecate mașinațiuni, menite să încurajeze tendințele autonomiste ale unor fracțiuni politice din insulă, opuse menținerii administrației britanice.

Sidney Stencil, așadar tatăl, trimis de Foreign Office la Valetta pentru a contracara orice încercări de separatism, se „izbește", bineînțeles, de Veronica Manganese și recunoaște în ea pe Victoria Wren, tînăra și iubita sa de altădată din Florența. (Episodul e și „epilogul" romanului, dar printr-o serie de aluzii și referințe ambigue — s-ar părea că Victoria e mama lui Stencil fiul — la unele din enigmele acțiunii de pînă aici, el sugerează o necesară privire retrospectivă, care schimbă într-un fel perspectiva și situarea inițială a unora din evenimentele și figurile narațiunii. Nu e deci un punct final, logica romanului excluzînd această posibilitate, ci o întoarcere spre începuturi și posibil o continuare).

Într-o atmosferă de nostalgică melancolie — au trecut douăzeci de ani de atunci — în mijlocul tulburărilor provocate de diferitele grupări separatiste sau nu, între pregătirea unor asasinate și instigarea sau suprimarea unor revolte, cei doi deapănă amintiri. Sidney se gîndește afectuos că, fără îndoială „Răscoala era elementul ei, tot atît de limpede, ca și această cameră întunecată, mișunînd aproape de obiecte înghesuite unele în altele. Strada și sera — în V. erau împăcate, prin cine știe ce magie, amîndouă extremele".

Iar „Veronica era atentă cu el. Timpul pe care-l petrecea cu Stencil era pe de-a-ntregul al lui... o reluare doar a timpului-*lor-seră, ca și cum ar fi fost măsurat de vreun vechi și foarte prețios ceas care putea fi întors și pus cum voiai. Deoarece, în cele din urmă, la asta reveneau: la o alienare față de timp tot astfel cum Malta*

Scanned with OKEN Scanner

te mai nimic din recuzita genului: agenți dubli, deghizări, coincidențe uimitoare și nu prea, intrigi tenebroase, o femeie fatală, spioni filozofarzi etc.

Femeia fatală nu e altcineva decît V., acum Veronica Manganese, jucînd rolul unei femei bogate, prietenă cu D'Annunzio și Mussolini, și a cărei viață și ocupație sînt învăluite în mister. Firește, ea se îndeletnicește, în principal, cu punerea la cale a unor întunecate mașinațiuni, menite să încurajeze tendințele autonomiste ale unor facțiuni politice din insulă, opuse menținerii administrației britanice.

Sidney Stencil, așadar tatăl, trimis de Foreign Office la Valetta pentru a contracara orice încercări de separatism, se „izbește", bineînțeles, de Veronica Manganese și recunoaște în ea pe Victoria Wren, tînăra și iubita sa de altădată din Florența. (Episodul e și „epilogul" romanului, dar printr-o serie de aluzii și referințe ambigue — s-ar părea că Victoria e mama lui Stencil fiul — la unele din enigmele acțiunii de pînă aici, el sugerează o necesară privire retrospectivă, care schimbă într-un fel perspectiva și situarea inițială a unora din evenimentele și figurile narațiunii. Nu e deci un punct final, logica romanului excluzînd această posibilitate, ci o întoarcere spre începuturi și posibil o continuare).

Într-o atmosferă de nostalgică melancolie — au trecut douăzeci de ani de atunci — în mijlocul tulburărilor provocate de diferitele grupări separatiste sau nu, între pregătirea unor asasinate și instigarea sau suprimarea unor revolte, cei doi deapănă amintiri. Sidney se gîndește afectuos că, fără îndoială „Răscoala era elementul ei, tot atît de limpede, ca și această cameră întunecată, mișunînd aproape de obiecte înghesuite unele în altele. Strada și sera — în V. erau împăcate, prin cine știe ce magie, amîndouă extremele".

Iar „Veronica era atentă cu el. Timpul pe care-l petrecea cu Stencil era pe de-a-ntregul al lui... o reluare doar a timpului-*lor-seră, ca și cum ar fi fost măsurat de vreun vechi și foarte prețios ceas care putea fi întors și pus cum voiai. Deoarece, în cele din urmă, la asta reveneau: la o alienare față de timp tot astfel cum Malta*

Scanned with OKEN Scanner

însăși fusese alienată față de orice istorie în care cauza precede efectul" (s. n.).

Reluîndu-și legătura din trecut, Stencil nu se arată deloc mirat de schimbările survenite în timp, față de acum douăzeci de ani. De safirul în formă de stea din ombilic și nici de ochiul artificial cu ceasul minuscul în formă de iris. Plăcerea de atunci e încă prezentă în memorie... „La Londra erau prea multe momente de uitare. Istoria era acolo procesul verbal al unei evoluții. Într-o singură direcție și mergînd înainte. Monumentele, clădirile, inscripțiile nu erau decît niște amintiri, la Valetta însă amintirile păreau aproape să trăiască".

Pentru a sublinia parcă identificarea cu ipostazele viitoare, V. îi atrage însă atenția asupra pantofilor pe care-i poartă. „Ia te uită la pantofii mei, ce frumoși sînt... Tare aș mai vrea să am un picior întreg asemeni unui picior de chihlimbar și de aur cu vinele poate în intaglio și nu în basorelief. Ce plictiseală să ai mereu aceleași picioare, și să nu-ți poți schimba decît pantofii"...

Dincolo însă de depănarea melancolică a amintirilor și de nostalgia, cam comic exprimată, a posibilității transformării diverselor părți ale trupului în materii lipsite de viață, V. rămîne o forță malefică activă. În final, Stencil tatăl va pieri într-o explozie, pusă la cale desigur de V. și declanșată undeva pe mare, pe vasul care-l ducea spre Italia, un zebec avînd la proră figura lui Astarte, zeița dragostei trupești.

Episodul se încheie aici dar nu și romanul, căci, așa cum am mai spus narațiunea se întoarce asupra ei înșăși.

Viziune impresionantă a unei lumi în declin și a complexului de factori care o îndreaptă către nimicire și dezumanizare, romanul devine și o confruntare între, pe de o parte, o obsesivă lectură a realității ca o expresie a unor misterioase cabale și legături sinistre puse în lumină prin ingenioase fantazări — aparițiile „stencilizate" ale lui V. — și, pe de altă parte, refuzul oricărei percepții interpretative, o rătăcire fără scop, o inapetență a căutării unui sens existențial, o dominare a accidentalului și a momentului, vizibile în peregrinările celeilalte figuri

Scanned with OKEN Scanner

centrale, Benny Profane și ale „întregii cete bolnave“ *(the Whole Sick Crew)* din care el face parte.

E un oarecare maniheism în această viziune, prezent de altfel și în alte scrieri ale lui Pynchon, compensat însă pînă la urmă de ironizarea irelevanței ambelor atitudini. Căci, așa cum tendința de a vedea pretutindeni conexiuni și comploturi inexistente și a face din aceste proiecții ale imaginației un mecanism de autoapărare este o înclinație paranoidă, există și tendința contrarie de a considera că nimic nu e conexat cu nimic. Sau ceea ce scriitorul numește o „antiparanoia“, „o condiție pe care nu mulți dintre noi o pot suporta multă vreme“. Existența umană este oare amenințată de vreo conspirație — socială, naturală sau cosmică — sau nu există nici un fel de cabală și nici vreun sens sau vreo intenție ascunsă, și lumea e guvernată numai de întîmplare și de gratuit? Scriitorul nu-și propune să răspundă acestor întrebări în mod categoric, dar, observînd o lume care se grăbește aparent către întoarcerea la starea de neînsuflețire, în care oamenii par să accelereze voit acest proces, nedorind să întrețină relații cu adevărat umane și tratîndu-se pe ei înșiși și pe ceilalți ca pe niște obiecte, nu poate să nu constate realitatea singurătății și a suferinței.

În această lume se trezește Herbert Stencil, „copilul secolului“, cînd își începe căutările sale în New York și în mijlocul ei le va continua...

E lumea și a lui Benny Profane *(profan,* căci cu sarcasm autorul apropie căutările lui Stencil de „sacrele“ căutări ale Sfîntului Graal etc.). Autodefinindu-se „un Schlemihl și un Yoyo uman“, Profane nu opune unei lumi exterioare heteronome o proprie identitate interioară. Incapabil de a comunica în mod autentic, „vocabularul (său) părea a fi făcut din nimic altceva, decît din cuvinte greșite“ — el evită orice atașament uman, fiind omul căruia viața i se întîmplă și nu cel ce urmărește realizarea unui proiect existențial. Iremediabil străin de orice pare firesc, el e lipsit de apărare în fața tentativelor de dominație a non umanului. Vagabondînd fără nici un scop printre oameni și prin viață, el acceptă totuși la presiunea unor „prieteni“ unele ocupații bizare, cum ar

Scanned with OKEN Scanner

fi vînător de aligatori prin canalele colectoare ale New Yorkului (!), iar altă dată se trezește paznic de noapte la o întreprindere producătoare de roboți pentru experiențele Consiliului Național al Prevenirii accidentelor de automobil sau ale Apărării Civile împotriva radiațiilor atomice.

Aici, întrerupîndu-și lectura unor romane, cum ar fi *Șeriful existențialist* (!), Profane stă de vorbă cu roboții despre situația omului în lumea contemporană.

Cu unul dintre ei: SHOCK, acronim al cuvintelor englezești: *Synthetic Human Object, Casualty Kinematics* (obiect uman sintetic, cinematic la accidente), el simte o oarecare „rudenie", deoarece acesta era „primul schlemihl neînsuflețit pe care l-a întîlnit vreodată". Dar chiar și în această relație stăruie o anumită aprehensiune, deoarece robotul era totuși „un obiect uman" la care se adaugă și un sentiment de dispreț, fiindcă SHOCK ar fi acceptat „*să se vîndă oamenilor*" (s. n.).

Celălalt robot numit SHROUD (giulgiu în engleză) acronimul cuvintelor uman sintetic cantitate de radiații determinată — îndeplinește funcția de cobai artificial pentru măsurarea cantităților de emanații radioactive în cazuri de accidente sau conflagrații atomice. Cum i se explicase lui Profane la intrarea în slujbă: „În secolul al optsprezecelea era adesea comod ca omul să fie considerat drept un mecanism automat de ceasornic. În secolul al nouăsprezecelea, cînd fizica newtoniană ajunsese să fie cunoscută destul de bine și se făceau o mulțime de cercetări de termodinamică, omul era privit ca o mașină termică cu o eficiență de 40 la sută. Acum, în cel de al douăzecilea secol, cînd fizica nucleară și subatomică sînt un lucru curent, omul a devenit ceva ce absoarbe raze X, raze gama și neutroni".

În vremea de azi, cînd procesul adaptării omului față de lume a ajuns să însemne, îndeosebi, acceptarea unor presiuni nefirești, cînd, așa cum s-a spus, „formula a înlocuit icoana și mașina de calculat dansurile rituale", condiția umană nu mai depinde de împlinirea virtualităților umane, ci de supremația tehnologiei, „marele vehicul al reificării", cum preciza Herbert Marcuse în „Omul

Scanned with OKEN Scanner

unidimensional". „Societatea industrială — preciza filosoful — posedă mijloacele de a transforma metafizicul în fizic, interiorul în exterior, aventurile spiritului în aventuri ale tehnologiei".

Printr-o reducție metaforică, Pynchon transformă ceea ce este îngrozitor în această descriere a destinului uman în comic, convertind imaginativ elementele producătoare de spaimă sau anxietăți într-un joc parodic. Nuanța ironică e menită să arate un refuz critic al mitologiilor epocii și culturii postindustriale care contribuie la dezumanizarea, la transformarea oamenilor în obiecte manipulate de forțe exterioare lor.

Dialogul lui Profane cu SHROUD, cînd își face rondul de pază, e caracteristic pentru tipul de distanțare prin care se realizează în genere această atitudine în scrisul lui Pynchon.

„Pe drumul de întoarcere către camera de gardă se opri în fața lui SHROUD.

— Ei, cum îți e?

Mai bine decît îți este ție.

— Cum?

Cum auzi. Eu și SHOCK sîntem ceea ce tu și voi toți veți fi într-o zi. (Craniul părea să rînjească la Profane).

— Mai sînt și alte posibilități în afară de căderi radioactive și accidente de mașină.

Dar astea sînt cele mai posibile. Dacă altcineva n-o să vi-o facă, o să vi-o faceți singuri.

— Păi tu n-ai nici măcar suflet. Cum poți vorbi?

Și tu cînd ai avut vreodată suflet? Ce faci, devii religios?...

Într-un fel lui Profane îi venea foarte greu să reintre în acțiunea *Șerifului existențialist*. După cîtva timp se ridică și se duse la SHROUD.

— Ce-ai vrut să spui că o să fiu ca tine și ca SHOCK într-o bună zi? Adică morți?

Eu sînt mort? Dacă da, atunci asta am vrut să spun.

— Dacă nu știi, atunci ce ești?

Scanned with OKEN Scanner

Aproape ce ești și tu. Nici unul din noi nu trebuie să meargă prea departe.

— Nu înțeleg.

Văd. Dar nu ești singurul. E o consolare, nu-i așa?"

Profane merge însă mai departe. Fugind de prieteni, de orice „complicații" ale relațiilor umane, el refuză chiar și dragostea, considerînd-o drept cea mai problematică dintre comunicațiile interumane. Visul lui ia înfățișarea unei lumi robotizate. „Într-o zi (se gîndește el), rogu-te, Doamne, să existe o femeie pe de-a-ntregul electronică. Poate că se va numi Violeta. Orice problemă cu ea o s-o poți rezolva cu manualul de întreținere. Concepută pe module: greutatea degetelor, temperatura inimii, dimensiunile gurii dincolo de parametrii admiși? Scoți și înlocuiești, asta va fi tot."

Cei cu care rătăcește prin New York și prin lume, cu care își petrece timpul în nesfîrșite și absurde *party*-uri nu sînt departe de a fi sau a deveni în diferite grade obiecte mai mult sau mai puțin însuflețite.

Fergus Mixolydian „cea mai leneșă ființă în viață din Nueva York" e inventatorul unui ingenios comutator contrasomn, care primește semnale de la doi electrozi plasați pe pielea antebrațului. Cînd se uită la televizor, ocupația sa principală, și cade sub un anume nivel de trezie, rezistența pielii urcă peste valoarea normală și pune astfel comutatorul în funcțiune. „Fergus devine astfel o extensie a aparatului de televiziune".

Slab pictează în izbucniri sporadice, definindu-se singur drept un „expresionist catatonic", iar pictura lui drept o „ultimă expresie a non comunicării". Mafia Winsome e o scriitoare „destul de deșteaptă ca să creeze o lume, dar prea stupidă ca să trăiască în ea", etc. etc... „Ceata nu trăiește, ci experimentează. Ei nu creează, ci vorbesc despre cei care o fac. Varèse, Ionesco, de Kooning, Wittgenstein... Au perfecționat un fel de stenografie verbală prin care pot exprima sumar orice le trece prin minte". Convorbirile lor nu sînt altceva decît „nume proprii, aluzii literare, termeni critici sau filosofici rela-

Scanned with OKEN Scanner

ționați într-un fel... substanța conversației provenind din paginile revistei „Time" și ale altor publicații similare"...

Și poate pentru că opiniile acestea, exprimate cu o peremptorie voce auctorială, au un aer prea categoric, cu irepresibila sa tendință de a chestiona orice afirmație tinzînd să absolutizeze un fenomen de viață, Pynchon le relativizează într-un sens parodic printr-un *song* al lui Profane și al unui *compère* de-al său, la un *party* improvizat :

„În orice loc sînt baruri «bolnave» în S.U.A./Acolo «cei bolnavi» își pot petrece ziua /În Baltimore faci dragoste în dans/ Și scene freudiene poți face în New Orleans / De Zen și Beckett turui pînă îți pică geana / Mașini Espresso ai în Terre Haute, Indiana / De nu înseamnă asta un clar vid cultural / Atunci cuvîntul vid n-are un sens normal..."

De fapt, întrebarea dacă se poate cineva detașa de sistem, de cultură, în esență, de limbă și construcție rațională pentru a exista într-un vid, cu prețul pierderii identității individuale nu rămîne mai puțin acută. Spaima de tot ceea ce depășește înțelegerea, de tot ce este nedefinit, neordonat și necontrolat, pe scurt, de lumea neumană în care ne naștem și căreia în cele din urmă ne supunem, obsedează și chinuie imaginația oamenilor. Refuzul anxios de a o accepta e singura speranță de viață.

E ceea ce face Stencil fiul cînd conchide, într-un moment final al căutărilor sale : „V. este un tărîm al coincidențelor, *guvernat de un ministru al mitului. Ai cărui emisari bîntuie străzile acestui secol.* Porcépic, Mondaugen, Stencil père, Majistral, Stencil fils. Poate vreunul din ei să creeze o coincidență ? Numai providența creează. Dacă sînt reale aceste coincidențe atunci Stencil n-a întîlnit deloc istoria, ci ceva mult mai înspăimîntător"... (*s. n.*).

Și în dorința de a evita acest „ceva mult mai înspăimîntător", Stencil fils își va continua căutările deoarece, ajuns într-un tîrziu în Malta împreună cu Profane, aude aici de „o oarecare Mme Viola, oniromantă și hipnotistă", cu un ochi de sticlă folosit în ședințele de hipnotism, care a trecut prin Valetta în 1944, plecînd apoi spre Stock-

Scanned with OKEN Scanner

holm. Stencil fiul o va urma îndreptîndu-se și el într-acolo...

Răspunsul lui Profane e altul. El dispare într-un anume fel, absorbit de vidul care-l copleșește. Împreună cu o fată întîlnită întîmplător în Malta, plimbîndu-se într-o seară prin Valetta, încep la un moment dat să alerge „prin noaptea absolută și abruptă, avîntul ducîndu-i de la sine și purtîndu-i spre capătul Maltei și dincolo în Mediterana".

Cei mai mulți dintre exegeții lui Pynchon au considerat metafora *entropiei* ca un factor structurant al operei sale. E adevărat, imaginea declinului universal pare a fi una din obsesiile scriitorului, dar cum am văzut în *Introducerea* la culegerea de nuvele, el însuși mărturisește cu vizibil amuzament că nici nu prea știe, după ce a consultat multe izvoare, ce e entropia și mai puțin acum (1984) decît în trecut. Ironia nu e îndreptată numai asupra sa, firește...

Observația trebuie completată însă în sensul că Pynchon în scrisul său este opus oricărei tendințe de a fixa fenomene vitale în scheme prestabilite și deci și unei interpretări care ar îngheța scriitura în strînsoarea unei metafore sau a unui procedeu artistic, o caracteristică fundamentală a viziunii sale fiind ideea întîmplătorului și a șansei ca un principiu operativ în desfășurarea acțiunilor umane, ceea ce se evidențiază și în comicul unor situații voite sau nevoite, în ironia care le eliberează tocmai din lanțul aparențelor cauzale.

Gîndirea occidentală a fost dominată sute de ani de ideea *consecințelor*, a cauzei și efectului, a intenționalității care cîrmuiește totul într-o rațională lume fizică și spirituală. În 1952, în eseurile publicate în *Naturerklärung und Psyche*, C. G. Jung și fizicianul Wolfgang Pauli au sugerat posibilitatea ca presupunerea noastră că modelul operativ al multor întîmplări și fapte e cauzalitatea să nu fie adevărată și că ar trebui să acceptăm și alte moduri de a privi comportarea umană în care să intre întîmplarea și hazardul *. Comentînd această idee

---

* Nu sînt depărtate de aceste idei și teoriile mai recente privind *logica nuanțată* și *gîndirea aproximativă*.

Scanned with OKEN Scanner

în *Rădăcinile coincidenței (The Roots of Coincidence)*, Arthur Koestler arată că Jung și Pauli nu au dus pînă la capăt consecințele raționamentului lor și au sfîrșit prin a postula un concept al sincronicității care vădește „dificultatea aparent insurmontabilă de a rupe cu obiceiurile noastre înrădăcinate de a gîndi în termenii cauzei și efectului"*

Deși sugerează că, în bună măsură, ceea ce facem este programat într-un fel de contextul nostru social și cultural, Pynchon se amuză mereu în a releva incongruitățile acestei predestinări, minate în scrisul său prin ironie și umor, nelipsite chiar în momentele unor opțiuni decisive sau ale unor anxietăți esențiale ale eroilor săi. E un mod de a-și elibera și „personajele" și scrisul de o gîndire paralizant cauzală...

Și iată un exemplu, care aruncă o lumină edificatoare (!) asupra modului în care ar putea fi văzută și „metafora entropiei" și, desigur, cum o consideră și Pynchon.

Eroina povestirii *The Crying of Lot 49* (Strigarea lotului 49 ; 1966), Oedipa Mass căutînd febril să rezolve misterul lui *Tristero*, dă peste cineva care-i vorbește despre o „mașină" a unui anume John Nefastis (un alt nume pynchonian semnificativ)...:

„Ai auzit de Mașina lui Nefastis ? Oedipa îl privi doar cu ochii mari. Ei, a fost inventată de John Nefastis, care e acum la Berkeley. John e un tip care mai inventează tot felul de lucruri. Uite. Am o copie a patentului". Dintr-un saltar scoase un teanc de hîrtii xeroxate, care arătau o cutie avînd pe un perete exterior un desen al unui victorian cu barbă, și pe dinafară două pistoane atașate de un arbore cotit cu un volan.

„Cine-i ăla cu barbă?", întrebă Oedipa. James Clerk Maxwell, îi explică Koteks, un cunoscut om de știință scoțian, care a postulat odată o înțelepciune măruntă, cunoscută ca Demonul lui Maxwell. Demonul poate sta într-o cutie printre moleculele de aer care se mișcă cu viteze

---

* V. și James Slade, Thomas Pynchon, N. Y. Warner Books 1974, pp. 214, 215, 236.

Scanned with OKEN Scanner

diferite total întîmplătoare, și separă moleculele rapide de cele lente. Moleculele rapide au mai multă energie decît cele lente. Concentrează îndeajuns de multe într-un loc și obții o zonă de temperatură ridicată. Se poate folosi diferența de temperatură dintre această zonă fierbinte a cutiei și orice altă zonă mai rece, pentru a acționa o mașină termică. Deoarece Demonul stă doar și triază, nu trebuie să bagi nici un fel de muncă în sistem. În acest fel se încalcă a doua lege a termodinamicii, obținînd ceva din nimic, și provoci o mișcare perpetuă.

„Triatul nu e muncă ?" zise Oedipa. „Spune-le asta la oficiul poștal și te și trezești într-un sac de poștă cu destinația Fairbanks Alaska, fără să ai măcar eticheta „FRAGIL".

„E o muncă mintală", spuse Koteks. „Dar nu un travaliu în sens termodinamic". Și continuă spunîndu-i că Mașina lui Nefastis conținea un foarte cumsecade Demon al lui Maxwell. N-aveai decît să te holbezi la imaginea lui Clerk Maxwell și să te concentrezi în care cilindru, drept sau stîng, voiai ca Demonul să ridice temperatura. Aerul se va dilata și va împinge pistonul...

„Firește, nu oricine poate să o pună în mișcare", îi spuse Koteks încălzindu-se. Numai oamenii care au darul. „Senzitivii", așa le spune John".

Neîndoios, că în dorința de a se lumina, dacă e „senzitivă" sau nu, Oedipa ajunge, după o serie de tribulații mai cu haz sau mai fără haz, la Nefastis. Pynchon nu ezită în acest episod, ca și în atîtea altele, să se amuze pe seama speculațiilor justificate sau neavenite, iscate de teorii științifice mai mult sau mai puțin inaccesibile, mai mult sau mai puțin controversate.

„Nefastis începu să vorbească, zăpăcitor, despre ceva care se numește entropie. Cuvîntul îl tulbura tot atît de mult pe cît o tulbura „Tristero" pe Oedipa. Dar pentru ea era prea tehnic. Înțelese că există două soiuri deosebite din entropia asta. Cea care avea de-a face cu mașini termice, cealaltă cu comunicația. În anii '30, ecuația uneia părea foarte apropiată de ecuația celeilalte. Era o coincidență. Cele două domenii n-aveau nici o legătură una cu cealaltă, în afară de un singur punct: Demonul lui Max-

Scanned with OKEN Scanner

well. Atîta timp cît Demonul stă și triază moleculele lui în calde și reci, se spune că sistemul pierde entropie. Dar într-un fel pierderea este compensată de informația căpătată de Demon privind ce și unde sînt moleculele.

„Comunicația e cheia", strigă Nefastis. „Demonul comunică informațiile sale senzitivului, și senzitivul trebuie să răspundă. În cutia asta sînt mii și miliarde de molecule. Demonul strînge date despre fiecare în parte. La un asemenea nivel psihic profund el trebuie să poată comunica. Senzitivul trebuie să primească acest stoc amețitor de energie și să-i transmită înapoi cam aceeași cantitate de informație. Ca să mențină totul în mișcare. La nivelul profan tot ce se vede e un piston, care, sperăm, se va mișca. O mișcare măruntă, față de tot acest complex masiv de informație, distrus iar și iar cu fiecare izbucnire de energie".

„Ajutor", spuse Oedipa „nu te mai urmăresc".

„Ei, entropia e o figură de stil, oftă Nefastis, o metaforă. Leagă lumea termodinamicii de lumea fluxului informativ. Mașina le folosește pe amîndouă. Demonul face ca metafora să fie nu numai frumoasă verbal, ci și obiectiv adevărată".

„Dar dacă, se simțea ca un fel de eretică, Demonul există numai pentru că aceste două ecuații par asemănătoare? Din cauza metaforei?"

Nefastis zîmbi, imperturbabil, calm, un credincios. „El exista pentru Clerk Maxwell cu mult înainte de vremea metaforei"...

Cîteva cuvinte despre acest „Demon", înainte de a examina mai pe larg sensul pe care-l capătă ca și ideea entropiei în întreaga operă a lui Pynchon.

În a doua jumătate a secolului al nouăsprăzecelea, fizicianul scoțian James Clerk Maxwell a propus o ipotetică modalitate de infirmare a celei de a doua legi a termodinamicii, despre care am mai vorbit. Să ne închipuim o ființă inteligentă, minusculă (un demon în miniatură) care ar opera la nivelul atomilor și i-ar sorta. Întrucît acționează la acest nivel, el nu este afectat de frecare, care consumă energie și creează dezordine. Demonul triază vibrațiile atomilor, permițînd numai acele mișcări

Scanned with OKEN Scanner

care creează ordine și blochează mișcările care ar produce dezordine. În acest mod, el inversează procesul de degradare și de declin mecanic și nu are nevoie de nici o energie pentru a crea ordinea pe care o realizează prin sortare, selecționînd pur și simplu atomii prin folosirea energiei naturale, întîmplătoare, a vibrațiilor lor. Mai mult, selecționînd atomii care se mișcă mai rapid și produc căldură de cei mai înceți (și deci mai reci) prin diferența de temperatură rezultată, el ar putea produce chiar energie. Și astfel ireversibilul declin termic ar fi stopat și chiar inversat.

Deși nimeni nu a fost în stare să imagineze o mașină care să funcționeze potrivit ideii lui Maxwell, conceptual posibilitatea infirmării legii a doua a termodinamicii a rămas în picioare pînă la apariția fizicii moderne, cînd demonul a trebuit să părăsească scena.

Pentru a efectua operația de triere a atomilor, Demonul are nevoie de informație. Informația însă, pe care fizica secolului al nouăsprăzecelea o socotea posibil a fi obținută fără cheltuială de energie, a fost dovedită de fizica secolului nostru că solicită un minimum de energie, o quantă, pentru cea mai mică particulă de știre. Un demon care ar tria mii de miliarde de atomi ar avea nevoie de mii de miliarde de quante și ar cere astfel mai multă energie pentru a acționa decît ar produce. Cantitatea de entropie creată ar fi mai mare decît ordinea pe care ar putea-o realiza...*.

Singura contrazicere a celei de a doua legi a termodinamicii o constituie, într-un mod încă puțin înțeles, viața biologică, materia vie, care triază, construiește și ordonează, consumînd energie, și menținîndu-se totuși la „un nivel de entropie staționar și suficient de redus".

Formația științifică a lui Pynchon constituie, deși nu explică, *background*-ul invadenței stăruitoare în ficțiunile sale a metaforelor din fizica modernă. Dezintegrarea

---

* Pentru explicațiile științifice referitoare la teoria lui Maxwell sînt îndatorat lămuririlor cuprinse în capitolul: *Science and Technology* de Alan T. Friedman din volumul: *Approaches to Gravity's Rainbow*, Ohio State University Press, Columbia, 1983, pp. 86-88.

Scanned with OKEN Scanner

societății umane și a lumii intelectuale este asemănătoare cu „moartea termică" a universului fizic prevăzută de termodinamică (v. *Entropie*). În *V.* tendința universului spre dezordine și inerție e manifestă, dar sugestia unor misterioase posibilități de opunere prin încercări de ordonare a haosului, de conturare a unui *pattern* e permanentă. Ambele tendințe coexistă în *Strigarea lotului 49* și ele sînt semnalate deschis, subliniate chiar, în discuția prelungită despre iluzoria invenție a lui Nefastis. Într-un fel am putea afirma că Demonul lui Maxwell e una din formele intervenției auctoriale care schimbă direcția și sensul narațiunilor, îndreptîndu-le pe un nou făgaș. În acel *magnum opus* care e *Gravity's Rainbow (Curcubeul gravitației)* Demonul nu e numai numit, dar chiar e discutat în chip amplu și i se relevă limpede semnificația („martori de mai tîrziu au sugerat că Maxwell Clerk a intenționat ca Demonul său să fie nu atît de mult o invenție utilă în dezbaterea unei idei de termodinamică cît o parabolă despre *existența reală*... putem avea o indicație cît de departe mersese represiunea în acel timp după gradul în care Clerk Maxwell s-a simțit obligat să-și codifice avertismentele..."). În același mod, imaginea centrală derivată dintr-o superioară înțelegere a mecanismelor științei moderne pe care Pynchon o propune într-o parabolă impresionantă a existenței umane e însăși termodinamica vieții. Căci așa cum tendința generală a proceselor fizice e aceea a unei dezordini crescînde, biofizica secolului douăzeci a revelat faptul că viața infirmă și încalcă acest model... De aceea în povestirile și romanele sale scriitorul nu este preocupat de declinul în sine al lumii fizice sau spirituale, cît dacă există posibilitatea unei coerențe și conexiuni transcendente prin care acest proces să fie infirmat.

De la imaginile „izolării", ale „încăperilor și locurilor închise", ale reacțiilor de evaziune într-un spațiu vid, „orbital" chiar, din primele povestiri, Pynchon trece în *V.* la proiectarea existenței individuale în labirintul aiuritor al complexității și multiplicității relațiilor interumane, desfășurate în amețitoare și frenetice schimbări de scenă,

Scanned with OKEN Scanner

alternînd febril între Manhattan și Paris, Malta și Africa de Sud, Cairo și Florența... De la viziunea reductivă a istoriei ca un complot mărunt, consumat undeva într-un colț uitat de lume, el trece în *V.* la o imagine de ansamblu a istoriei, considerată într-o neîncetată alternare de perspective și de ritmuri temporale. Și, schimbînd iarăși codul în *Strigarea lotului 49*, Oedipa Maas rătăcește printr-o Americă cunoscută și necunoscută în același timp, reduplicînd imaginea Demonului maxwellian într-o neîncetată încercare de a construi imaginar o ordine subtilă într-o dezordine vizibilă și invadentă. Și toate aceste teme și imagini sînt reluate într-o vastă și aproape apocaliptică imagine a culturii occidentale, pornită spre autodistrugere și anihilare a omului, în *Curcubeul Gravitației*...

Dar ideea Demonului ca factor posibil al opoziției față de haos și confuzie găsește mereu o altă înfățișare. El este Stencil în *V.*, căutînd să dea o coerență și un sens aparițiilor lui V. și propriei sale existențe, fără a reuși, el este Oedipa Maas în *Strigarea*, unde aceeași nereușită presupune o aceeași așteptare a posibilului, și în ultimă instanță e chiar Slothrop, cel care reușește să închipuie, în cele din urmă în *Curcubeul gravitației* un mod propriu de evaziune la legea declinului și anihilării... Fundamental însă, în toate aceste înfățișări, el comunică sentimentul neliniștitor al incertitudinilor și dificultăților afirmării condiției umane în contextul unei agresiuni crescînde a formelor mai deschise sau mai puțin deschise ale neumanului.

S-a observat că Pynchon este tot atît de precis în ceea ce privește lucrurile și locurile ca și Flaubert. Cu o deosebire esențială: în timp ce Flaubert făcea ca neobișnuitul să devină familiar, recreînd, de pildă, în Cartagina problemele burgheziei franceze din secolul al nouăsprăzecelea, Pynchon face ca familiarul să devină ciudat, precizia sa relevînd neobișnuitul în ceea ce pare familiar sau cunoscut, fie că e vorba de lucruri, de timp sau de cadrul marilor orașe. Straneitatea aceasta este de fapt unul din factorii esențiali ai viziunii sale, reacția sa fundamentală fa-

Scanned with OKEN Scanner

ță de o liniștită și împăcată acceptare a ceea ce se numește realitate. Dinamica acestui proces îndreptățește observația făcută cu umor de Gore Vidal, referitoare la efectele ideii entropiei asupra atitudinii umane, în general: „Ca artist (Pynchon) pare să cîștige mai multă energie decît pierde".* E adevărat, dar acest fapt se datorește unui interesant aspect al ontologiei formelor literare, căci în planul speculațiilor teoretice, ideea entropiei nu deschide numai perspectiva unui larg cîmp de metafore existențiale, ci și aceea a interpretării, posibil fecunde în urmări, a raportului dintre text și tradiție.

Într-un studiu stimulator, publicat în *Yale Review*, referindu-se la această relație, A. Mac Adam scria : „Un text poate pur și simplu să repete modelele *(patterns)* date ale unei literaturi, atîta vreme cît există suficientă energie în sistemul respectiv care să poată susține acest fapt în complexul raport dintre scriitor și cititor. Dar undeva, în procesul producției literare, sistemul începe să piardă energie — poemele epice, de pildă, sînt scrise astăzi rar și mult mai rar sînt citite." Scriitorul, continuă articolul, chiar dacă nu va aduce noi elemente în acest proces, îl poate totuși revitaliza „prin recombinarea într-un mod nou a vechilor modele sau și, mult mai important, să infuzeze o nouă forță sistemului, cu ajutorul ironiei" **.

Observația este judicioasă, cu deosebire dacă ne gîndim la atitudinea scriitorilor moderni care au „infuzat o nouă forță sistemului", luîndu-și o distanță ironică față de paradigmele tradiționale ale romanului, rămînînd totuși în cadrele lui, pentru a ajunge mai tîrziu la ceea ce s-a numit „antiroman", unde, așa cum remarca Paul Ricoeur, „la contestation l'emporte sur le goût de varier simplement l'application (des paradigmes de la tradition)..." ***

---

* Gore Vidal, *Matters of Fact and Fiction.* Essays 1973-1976, Random House, 1977.

** A. Mac Adam, *Pynchon as Satirist, Yale Review*, Summer, 1978.

*** Paul Ricœur, *Temps et récit*, I, Edition du Seuil, Paris, 1983, p. 108.

Scanned with OKEN Scanner

Pynchon însă, ca toți scriitorii postmoderni, folosește o ironie de fond, care pune în discuție însăși justificarea existenței acestor paradigme, minînd astfel noțiunea de roman ca structură formal organizată, cu o acțiune și personaje coerente potrivit unor cerințe exterioare. Chiar faptul că *V.* se compune dintr-o serie de episoade, aparent fără legătură între ele, episoade care vădesc o remarcabilă virtuozitate în crearea unor atmosfere specifice unor scriitori atît de deosebiți cum ar fi : Melville și Dashiell Hammett, Conrad și Robbe-Grillet, Graham Greene și Nabokov, Borges și Joyce, dimpreună cu jocul sofisticat al punctelor de vedere și al orizonturilor temporale, urmărește să ne demonstreze cît de iluzorie este ambiția romanului de a ne oferi un singur adevăr despre istorie și experiența umană și că există, desigur, mai multe versiuni ale acestora, fiecare „stencilizată" în felul său. Însăși exercitarea, uneori subtil derizivă sau parodică a acestei extraordinare virtuozități stilistice, constituie un comentariu deajuns de elocvent asupra îndoielnicei validități sau valori absolute a fiecărui stil sau a stilului însuși ca atare. E o modalitate de manifestare a difidenței față de orice tip de ficțiune care impune un model al „realității", încercînd să o înghețe în tiparele acestui model, negînd astfel diversitatea și caracterul ei insesizabil.

Confirmînd necesitatea și în același timp încercînd să infirme validitatea ficțiunii, Pynchon e conștient de ambiguitatea propriei sale poziții care se reflectă în preluarea și respingerea atîtor modalități narative în roman, scriitorul neoptînd în final pentru nici una din ele. *V.* constituie astfel o remarcabilă demonstrație a necesității umane de a căuta mereu dincolo de precara lume a ficțiunilor actuale, dincolo de patosul și batjocura lor, a altor ficțiuni, sau a sfîrșitului acestor iluzii — dimpreună cu ideea unei identități capabile să se recunoască în sau să se deosebească de existența lor.

The Crying of Lot 49 (Strigarea lotului 49) e axată pe o variantă a acestei idei centrale. Încercarea de a desluși o ordine și un sens în confuzia de evenimente și întîmplări din istoria postbelică, zădărnicită la tot pasul de

Scanned with OKEN Scanner

îndoiala dacă o asemenea ordine și sens există sau pot exista, nu presupune de această dată rătăciri frenetice prin lume și prin timp, deși peripețiile căutării, restrînse la California, nu sînt mai puțin neliniștitoare prin implicațiile lor, configurînd o imagine halucinantă a Americii de azi. De dimensiunile unei povestiri mai lungi, *Strigarea* nu pune în scenă o figurație enormă, cum se întîmplă în *V.*, ci se limitează la o serie nu prea mare de personaje, mai pregnant definite, în mod surprinzător, în raport cu eroina narațiunii, Oedipa Maas.

Descoperind întîmplător existența unui sistem poștal clandestin, de comunicare paralelă cu canalele oficiale, desemnat prin enigmaticele inițiale W.A.S.T.E. (*We Await Silent Tristero's Empire* — Așteptăm tăcuți imperiul lui Tristero, inițialele însemnînd totodată deșert, pustiu, resturi, gunoaie), Oedipa se lansează într-o căutare care devine tot mai obsesivă, mai cuprinzătoare, a unui fir menit să o ducă la rezolvarea enigmei. Semnul obscur și tainic al lui Tristero, cornul poștal mut, apare în peregrinările ei peste tot, în barul electroniștilor unde întîlnește o ciudată formație muzicală, Paranoizii ; în cursul spectacolului cu piesa unui imaginar autor jacobean : *The Courier's Tragedy*, unde se amintește numele și sînt prezentate peripețiile unui curier al lui Tristero, piesă a cărui text se dovedește a fi de negăsit, cu toate stăruințele pe lîngă regizor sau interpreți; în vizita întreprinderii de „galactronică": Yoyodine, unde Oedipa nimerește în biroul unui funcționar ocupat cu desenarea semnului misterios pe o hîrtie din fața lui; de aici după indicația acestuia la Mașina lui Nefastis; pe diverse timbre examinate împreună cu un expert în filatelie; în cartiere rău famate din Bay Area, în tot felul de adunări, întîlniri, despărțiri, apariții aproape normale, dar avînd toate un grăunte de nebunie sau irealitate. Investigația în istoria secretă a organizației conspirative, alcătuită din disparate și disperate încercări de scoatere la lumină a unor informații tăinuite, duce la unele precizări privind înființarea organizației pe vremea lui Carol I, de o sectă de puritani, și dăinuind de atunci asemenea unei francmasonerii a comunicațiilor..., dar nimic deosebit de revela-

Scanned with OKEN Scanner

tor pentru ceea ce e dincolo de prezența acestor semne, pentru ceea ce urmărește și semnifică existența ei. Obsesia Oedipei capătă forme tot mai acute și imperioase și, într-o exasperată meditație, ea ajunge la unele opinii, dar nu și la unele concluzii, totul rămînînd în umbra posibilului și a îndoielii.

„Sau ai nimerit într-adevăr — își spunea ea — fără ajutorul lui L.S.D. sau a vreunui alt alcaloid indolor, peste vreo bogăție secretă și peste o ascunsă densitate a visului ; peste o rețea prin care un număr X de americani comunică în chip real în timp ce-și rezervă minciunile lor, recitările rutiniere, trădările deșarte ale sărăciei spirituale pentru sistemul oficial de comunicare al guvernului ; poate chiar peste o alternativă reală la situația fără ieșire, la absența surprizei în viață care torturează mintea fiecărui american pe care-l cunoști, și de asemeni și a ta, drăguțo. Sau halucinezi. Sau s-a montat o conspirație împotriva ta, dar atît de costisitoare și de sofisticată... atît de labirintică, încît trebuie să aibă o semnificație dincolo de a fi doar o farsă...“

Construită asemeni unei narațiuni de tip detectiv, dar în care investigatorul se dovedește a fi de fapt obiectul investigației, *Strigarea lotului 49* propune o complexă metaforă a restrînselor posibilități umane de aflare a unei alternative la condițiile lumii contemporane, a unei transcendențe, al unui „alt mod de semnificație, dincolo de cel evident“. Căci, și acest „alt mod“ ar putea fi, în același timp, rezultatul unei intenții deliberate de a inspira confuzii și de a asigura controlul asupra oricărei posibilități de comunicare. O altă formă a dramei omului modern rătăcit în acest copleșitor univers de semne cărora le caută un sens integrator, o indicație care să-i permită să deslușească misteriosul desen încă invizibil, sau vag licărind printre atîtea semne încîlcite.

Oedipa Maas (diverse interpretări ale acestui nume au încercat să direcționeze și sensul povestirii, *Maas* ar fi însemnînd astfel, „massa“ newtoniană și în asociere cu Oedip ar sugera deopotrivă *cercetarea* dar și *inerția* ; Maas ar putea fi cuvîntul spaniol *mas*, încă, prea, deci ironic. excedat: încă un Oedip!, sau, potrivit unei alte sugestii,

Scanned with OKEN Scanner

Oedipa, my ass — Oedipa pe dracu !, înlăturîndu-se astfel și aluzia la o interpretare freudiană) e într-un fel o repetare obstinată a credinței ironic-naive în prezumata existență a Demonului, aceasta cu toată formația și solidele cunoștințe de fizică și știință modernă ale lui Pynchon. Așa se și explică de ce, în această parodie a modelului mitic al căutării, ca și în V., în ciuda tuturor eforturilor. Oedipa rămîne mereu în ipostaza apropierii de mult rîvnita ordine interpretativă, dar nu o atinge, deși nu e exclus să o facă. S-a emis ideea, ținîndu-se seama de aceste aspecte, a existenței unui model în povestirea lui Borges din *Ficciones: The Approach to al Mutasim*, comentariu apocrif asupra unui autor și asupra unei cărți imaginare, al cărei subiect ar fi „căutarea insațiabilă a unui suflet prin delicatele reflecții pe care le-a proiectat asupra altor suflete". Deosebirile însă ni se par esențiale, în afara finalului, într-adevăr foarte asemănător.

După aventuri numeroase, enunțate doar vag, dar nu și descrise, căutătorul ajunge în apropierea celui căutat: „Studentul dădu deoparte perdeaua și înaintă", și aici narațiunea borgesiană sfîrșește pe aceeași notă de incorporalitate și rarefiere caracteristică, autorul ca și eroul, o umbră, o proiecție a povestirii...

La Pynchon: „Oedipa se așază la loc ca să aștepte strigarea lotului 49", acest lot de timbre poștale aducînd poate, nu se știe, rezolvarea misterului, nedezlegat după atîta aventuri, nu enunțate, ci trăite, cu toate momentele lor de angoase, umor, disperare și exasperare obsesivă, într-o dezlănțuire de vitalitate și frenezie particulare ritmului vibrant, nestăpînit al vieții americane.

Ca și *V.*, *Strigarea lotului 49* e o reluare ironică a mitului clasic al căutării, și ca atare nu-și propune să satisfacă așteptările unui final reparatoriu, ca în *Odiseea* sau ca în alte narațiuni de același gen. Funcția critică a lui Ulise se realiza în procesul restituirii ideii și principiului de ordine în lume și în viață, în ciuda intervențiilor arbitrariului și întîmplătorului. Rătăcirile lui permiteau de aceea descifrarea progresivă, într-o lume ostilă, a semnelor unei victorii finale a ordinii superioare care va compensa eroul pentru tot ce-a suferit.

Scanned with OKEN Scanner

Structura narativă a celor două scrieri ale lui Pynchon urmează aparent paradigmele căutării, dar le infirmă prin ironia lipsei de cunoaștere precisă a obiectului ei, și a incertitudinii finalității ei.

Stencil, „eroul" din *V.* peregrinează prin timp, fiind expus unor contingențe lipsite de sens care-l fac să dispere în privința *identității* sale și chiar, în momentul în care își dă seama că semnele neînțelese ale „amintirilor" lui — în realitate relatate sau descifrate de alții — îi deschid o cale de înțelegere a realității unui trecut, nu poate să se identifice cu obiectul căutării. Pentru Oedipa, în *Strigarea lotului 49*, lumea devine ireală din cauza caracterului ei enigmatic, și rătăcirile sale nu-i sugerează în schimb posibilitatea existenței unui imaginar compensatoriu. Se poate spune astfel că, în ambele cazuri, cititorul devine un personaj central în rezolvarea enigmelor, situația sa fiind aceea a unui creator de sens, printr-o dispunere liberă a unor peripeții nerelaționate potrivit unei ordini textuale constrîngătoare. Lectura nu are drept scop, în fapt, să descifreze un desen final în mișcarea narațiunii, ci să înțeleagă libertatea mecanismelor ei, important fiind nu rezultatul căutării, ci căutarea însăși.

Curcubeul gravitației, apărut în 1973, reia temele scrierilor anterioare și le amplifică într-o perspectivă apocaliptică, premonitorie a sfîrșitului culturii, a sfîrșitului lumii, prin anihilarea umanului sub o dominație distructivă a tehnologiei. Vastă și frenetică succesiune de imagini ale unui declin universal, romanul se organizează într-un șir de nuclee epice, orchestrate tematic printr-o mișcare narativă polifonică nu întotdeauna stăpînită, dar impresionantă prin cuprinderea și varietatea ei. Între polii opuși ai acceptării și slujirii sistemului și al evaziunii cu prețul regăsirii sau dezintegrării de sine, se mișcă, se agită, se frămîntă și se torturează o enormă „distribuție" de circa 400 de figuri umane, sau mai puțin umane — dar nu întotdeauna și personaje — posedate de o vitalitate fulgurantă și un dinamism aproape brownian.

Scanned with OKEN Scanner

Acțiunea principală — nu și intriga, deoarece e greu de urmărit o singură linie consecventă a intrigii care proliferează mereu în ramificații laterale — se desfășoară în Londra și în Europa ocupată și în special în Germania postbelică, timp de vreo nouă luni, din 1944 pînă în 1945. Aceasta nu înseamnă că nu sînt momente avînd reflectarea în desfășurarea evenimentelor care se consumă într-un Massachusetts din vremea colonială și în anii dinaintea celui de al doilea război mondial, în Africa de sud-vest aflată sub ocupație germană (revin aici elemente și personaje din V.), în Kirghizia Sovietică, în Boston-ul antebelic, în Argentina, în insula Mauritius, cu problemele ei ecologice, sau în Los Angeles-ul de azi. Neliniștita umanitate a romanului își impune umbra de referințe și ecouri culturale, literare și științifice : de la miturile orfice și arhetipurile jungiene la legendele lui Frazer, de la inocența subteran feroce a *Märchen*-urilor fraților Grimm la viziunile perversităților sexuale și obsesiilor scatalogice de tip swiftian sau ca în Burroughs, de la imaginea sumbru-austeră, puritană, a morții din versurile lui Emily Dickinson la angelic-disperata exaltare a morții din elegiile duineze ale lui Rilke, de la prăbușirea iluziilor civilizației din Conrad la tărîmul pustiit al lui T.S. Eliot, de la lumile ireale ale lui Borges la automatismul antirealist al suprarealismului, fiecare nuanțînd gesturi sau amintiri, generînd istorii sau amăgiri, stimulînd mișcări exterioare sau interiorizări, subliniind aparente concluzii sau anunțînd începuturi fără urmări. Teorii științifice cum ar fi comportarea particulelor elementare în mecanica cuantică, chimia polimerilor, geometria universului curb a lui Friedmann, teorema incompletudinii a lui Gödel, psihologia pavloviană în acțiuni extreme sau legea distribuției lui Poisson, balistica și legile termodinamicii, alături de spiritism și fantezii halucinogenice, de Kabbala și revelațiile Tarotului stabilesc intuiții precare, confirmă explicații îndoielnice, determină reacții, apropie sau îndepărtează o posibilă înțelegere a ordinii sau haosului evenimentelor din acești ani tulburi ai unui început sau sfîrșit de lume. Ar putea fi o *summa* a culturii occidentale circumstanțiată în înălțările

Scanned with OKEN Scanner

și prăbușirile ei, dacă n-ar fi mai cu seamă procesul dezintegrării umane sub presiunile unei culturi exacerbată în tehnologie. Și totuși în încercările disperate, dar nu și lipsite de un umor scrîșnit, ale individului de a se salva din această lume labirintică ce se năruie odată cu el, Pynchon sugerează forme, semnificații, temeri dar și speranțe ale unei posibile ieșiri de sub ruinele istoriilor sumbre prin care am trecut mereu : „Undeva, spune unul din personajele cărții, printre deșeurile Lumii există o cheie, care ne va aduce înapoi, ne va reda pe noi Pămîntului nostru și libertății noastre".

Aventura găsirii acestei chei, dacă într-adevăr ea există, imensa panoramă a iluziilor, aspirațiilor, fanteziilor și dezamăgirilor unei întregi culturi, începe ca o proiecție imaginativă a unei conștiințe, ca un vis, *ca un film*, și așa se și sfîrșește.

Într-o Londră aflată sub teroarea rachetelor V_1 și V_2, într-o atmosferă care reamintește de insidioasele amenințări ale sufocantelor spații și ale sumbru enigmaticelor ființe kafkiene :

„Un urlet brăzdează cerul. S-a mai întîmplat și altădată, dar acum nu e nimic care să se poată compara cu el.

E prea tîrziu. Evacuarea continuă încă, *dar totul e teatru*. În vagoane nu e lumină. Nu se vede nicăieri nici o lumină. Deasupra, grinzile liftului bătrîn asemeni unui rege al fierului, iar undeva, departe, geamul prin care ar trebui să pătrundă lumina zilei. Dar e noapte. Se teme că geamul se va prăvăli curînd — *un spectacol* : prăbușirea palatului de cristal. Dar o cădere petrecută într-un camuflaj total, fără nici o licărire de lumină, doar o mare și invizibilă distrugere...

Caravana s-a oprit. E capătul liniei. Tuturor evacuaților li se ordonă să coboare. Se mișcă încet, dar nu se împotrivesc. Cei care-i comandă poartă cocarde de culoare plumburie și nu vorbesc. E un hotel uriaș, foarte vechi și întunecat, o prelungire fioroasă a șinelor și macazelor care i-au adus pînă aici...

Unii așteaptă singuri, unii împart camerele lor invizibile cu alții. Invizibile, da, căci ce importanță mai are mobilierul în acest stadiu al lucrurilor... Fiecare a auzit

Scanned with OKEN Scanner

un glas, acel glas pe care l-a crezut că-i vorbește numai lui și-i spunea : «Chiar n-ai fost convins că vei fi salvat. Hai, acum o știm cu toții. Nimeni nu și-ar fi dat osteneala să te salveze pe tine, bătrîne. . .»

Nu-i nici o cale de scăpare. Trebuie să stai și s-aștepți, să stai și să nu faci zgomot. Urletul acoperă tot cerul. Cînd vine, va veni prin întuneric sau își va face singur lumină. *Și lumina va veni înainte sau după?*" (s.n.).

Și după acest început, în care totul amenință să se năruie, incertitudinea și presimțirile iminentului sfîrșit domină, spațiul și timpul par a nu mai avea sens, iată și sfîrșitul romanului.

„*Ecranul e o pagină obscură deschisă în fața noastră, albă și tăcută. Filmul s-a rupt sau vreunul din becurile aparatului de proiecție s-a ars. Era greu chiar pentru noi, vechi amatori care am tot mers la filme (și oare n-am mers?) să spunem ce s-a întîmplat,* înainte ca întunericul să fi năvălit. Ultima imagine a fost prea rapidă ca ochiul s-o fi putut înregistra. Era poate o figură umană, visînd un început de înserare, într-o mare capitală, deajuns de luminoasă ca să-i spună că nu va muri niciodată, și ieșind afară să-și mărturisească dorințele la licărirea primei stele. Dar nu era o stea, ci ceva care cădea, un înger luminos al morții. *Și pe întinderea întunecată și spăimoasă a ecranului a persistat ceva, un film pe care n-am știut să-l vedem. . .* acum e un prim-plan al feței, al acestei fețe pe care o cunoaștem cu toții.

Și chiar aici, chiar în acest cadru întunecat și tăcut, vîrful ascuțit al Rachetei, căzînd cu aproape o milă pe secundă, absolut și întotdeauna fără sunet, ajunge la ultima și nemăsurata lui etapă, deasupra acoperișului acestui vechi *cinema,* ultima delta t.'"* (s.n.).

Aceste două momente, deosebit de congruente în viziunea realității ca o proiecție imaginară (și, în secundar, în sugestia dată lecturii asupra căreia vom reveni), cuprind între ele rătăcirile căutării unui sens măcar

---

* *Delta t* (fizică) — diferențială de timp (pentru o creștere infinit mică) folosită la calculul accelerației rachetei ; aici în măsura în care *delta t* se apropie de zero, metaforă a împlinirii unui destin.

Scanned with OKEN Scanner

parțial, dacă nu atotcuprinzător al ordinii și haosului, al raționalului și iraționalului lumii contemporane.

Traiectoria Rachetei „curcubeul gravitației" se înscrie pe cerul acestei lumi ca o expresie halucinantă a culturii birocrat-tehnologice al cărei produs este și nu numai ca un simbol, ci și ca o primejdie permanentă, reală. Așa cum scrie Pynchon oamenii „se mișcă mereu sub ea (racheta, n.n.), ca și cum ar fi curcubeul, iar ei copiii lui". Racheta e un exemplu perfect al celei mai avansate forme de întîmplare, întrucît inversează ordinea firească pe care o cunoaștem și o acceptăm, aceea a cauzei și efectului, pentru că întîi e explozia și apoi sunetul. Lumea tehnologică, al cărei rege e tocmai această expresie a celei mai înalte tehnicități, deșteaptă în oameni cele mai mari spaime privind hazardul și întîmp'area și le ascute dorința de control, de selecție, de alegere, de intervenție într-un proces care scapă de sub supraveghere odată ce este inițiat.

Și aici intervine iar la Pynchon ideea Demonului, care, condamnat de legile fizicii, continuă să stăruie în refuzul naiv-exasperat al imposibilității de evaziune din coșmarul condiționării. O consecință a faptului că Pynchon, scriitorul, nu poate trece totuși peste adevărurile formației sale științifice, chiar și în metafore, sau poate tocmai pentru că ele se structurează pe acest tip de concepere a lumii, e și dizolvarea, după fuga în „zonă", acolo unde poate peregrina fără a fi supus experimentelor autorităților, în finalul romanului, a personalității eroului, care ar fi să fie de această dată Demonul, locotenentul american Tyrone Slothrop. El rătăcește printre oameni, locuri și întîmplări asemeni unui pion în complicatul joc de șah al celui de-al doilea război mondial, căutînd să înțeleagă propriul său destin și să evite transformarea sa într-un cobai experimental. Neputînd însă cunoaște, pe traiectoria periplului său, printr-o „lume ieșită din țîțîni", decît începuturi, culminații și finaluri izolate pe lîngă alte derutante înfățișări ale unor curbe existențiale, el încearcă în zadar să le dea un sens unificator. Diversitatea radicală, complexitatea și incoerența dinamică a faptelor sînt peste puterea lui de

Scanned with OKEN Scanner

a le controla și a le constrînge într-o relație concludentă, cu atît mai mult cu cît, condiționat în copilărie fără știrea sa de un doctor pavlovist, László Jamf, totul îi apare într-o lumină incertă. Posibile reacții la stimuli anterior condiționați, întîmplările prin care trece Slothrop ar putea fi doar proiecții ale acestora. De aceea pînă la urmă el se va dizolva în chiar o asemenea proiecție. Subliniind dificultatea unor certitudini, într-o lume de coșmar și condiționări, scriitorul introduce frecvent peripețiile eroului ca și ale altor figuri din roman cu cuvintele : *it seems* — se pare, sau *it turns out* — se face că...

Detașat pe lîngă ACHTUNG (*A*llied *C*learing *H*ouse, *T*echnical *U*nits, *N*orthern Germany — Oficiul Aliat de Informații, Unități Tehnice, Germania de Nord) din Londra, în perioada bombardamentului metropolei cu rachetele V_1 și V_2, Slothrop e în atenția unei unități speciale de psihiatrie PISCES *P*sychological *I*ntelligence *S*chemes for *E*xpediting *S*urrender — Proiecte de spionaj psihologic pentru grăbirea capitulării)*, animată de un anume Pointsman, pavlovist fanatic.

Atenția acordată ofițerului american are o rațiune specială.

„E vorba de Slothrop. Știi care-i treaba. Chiar și Mexico crede... o, ca de obicei. Precunoaștere. Psihochineză. Au problemele lor tipii ăștia... Dar să zicem că ai avea șansa să studiezi un adevărat caz clasic de... ceva patologic, un mecanism perfect..."

Într-o noapte Spectro îl întrebă : „Dacă n-ar fi fost unul din subiecții lui László Jamf, ai fi chiar atît de preocupat de el ?"

„Desigur c-aș fi".

„Hmm".

„Imaginează-ți o rachetă pe care o auzi numai după ce explodează. Inversarea. O porțiune de timp excizată

---

* Ca și cu numele de persoane, Pynchon se amuză inventînd denumiri fanteziste pentru organizații imaginare și dîndu-le un sens ironic. *Achtung* e un cuvînt german însemnînd atenție ! folosit aici pentru a desemna o unitate *secretă* aliată(!), iar *Pisces* în latină este numele zodiei respective, deriziune a ipoteticului caracter științific al preocupărilor unității.

Scanned with OKEN Scanner

net... cîțiva metri de film rulați de-a-ndaratelea... Suflul rachetei care cade mai repede decît sunetul — apoi țîșnind din el, bubuitul propriei ei căderi ajungînd din urmă ceea ce e acum moarte, carbonizare... o nălucă în ceruri...

„Pavlov a fost fascinat de „ideea opoziției". Spune-i o acumulare de celule undeva pe cortexul creierului. Care te ajută să deosebești plăcerea de durere, lumina de întuneric, dominația de supunere... Dar atunci cînd, într-un fel, îi înfometezi, îi traumatizezi, îi șochezi, îi expediezi într-una din fazele transmarginale pînă dincolo de hotarul eului lor conștient, dincolo de fazele „echivalente" și „paradoxale" — slăbești ideea aceasta a opoziției și atunci pacientul paranoid, care ar fi să fie stăpîn se simte acum totuși ca un sclav... cel care ar fi să fie iubit, suferă din pricina indiferenței lumii și „Cred, îi scrie Pavlov lui Janet, că exact *fază ultraparadoxală* e baza slăbirii ideii de opoziție la pacienții noștri". Nebunii noștri, paranoizii, maniacii, schizoizii, imbecilii noștri morali".

Spectro clătină din cap. „Pui răspunsul înaintea stimulului".

„Deloc. Gîndește-te. E undeva acolo și el *le poate simți venind* mai devreme cu zile. Dar un reflex. Un reflex la ceva ce există în aer *chiar acum*. Ceva, noi fiind mai grosolan făcuți, ce nu putem simți, dar Slothrop poate".

„Dar asta înseamnă un fenomen extrasenzorial".

„De ce să nu spui o indicație senzorială, căreia, pur și simplu, nu-i dăm nici o atenție. Ceva ce a fost acolo tot timpul, ceva la care ne-am putea uita, dar nimeni nu o face. Adeseori în experimentările noastre... Cred că M.K. Petrova a fost prima care a observat acest lucru... Una din femeile care au înțeles cu adevărat totul mai devreme... Simplul act al aducerii cîinelui *în laborator* — mai cu seamă în munca noastră experimentală cu nevrozele... Cînd vede etajera pentru experiențe, tehnicianul, o umbră întîmplătoare, contactul cu un curent de aer, o indicație pe care noi n-am putea-o sesiza niciodată, e suficient ca să-l transfere, să-l facă transmarginal. Așa și cu Slothrop. Îți poți închipui. Afară, în oraș, chiar

Scanned with OKEN Scanner

ambianța — presupune că am considera războiul însuși *ca un laborator*? Cînd V_2 lovește, vezi, întîi e explozia, apoi sunetul căderii rachetei... ordinea normală a stimulilor e inversată în acest fel... așa că el poate trece pe la un colț de stradă anume, să intre pe o altă stradă și fără nici un motiv limpede să simtă deodată..."

Discuția cu tot limbajul ei aluziv și cu toată aparența ei de seriozitate științifică ar putea fi comică, deoarece cei doi discută de fapt incredibila relație dintre isprăvile amoroase, sau mai exact sexuale, ale lui Slothrop prin Londra și căderea rachetei V_2, după o zi sau două, exact în aceleași locuri unde s-au consumat aceste isprăvi. Slothrop determină sau presimte acest fenomen?... Discuția e însă sinistră, în fond, fiindcă pentru cel puțin unul din cei doi, și anume pavlovistul impenitent, Pointsman*, *războiul nu e altceva decît un laborator.* El reprezintă, doar într-un sector, o mentalitate și un mod de gîndire al autorității care a dus pînă la urmă la un dispreț total pentru oameni și a avut drept rezultat, printre multe altele la fel de înspăimîntătoare și aberante, organizarea lagărelor de extermi are, unde erau trimiși și cei socotiți a fi doar un „material" bun pentru munca de sclav sau pentru experimente atroce. Pynchon consideră în *Curcubeul gravitației* acest mod de gîndire în consecințele lui mai profunde și relevă, în sfîrșitul celei de a doua conflagrații mondiale și în epoca imediat următoare, aspectele cele mai complexe și mai diverse ale metodelor de control și manipulare a ființei umane, experimentate de către știința și tehnologia modernă, aliată a puterii în această formidabilă și coșmarescă formă de organizare totală care e războiul. Procedînd astfel scriitorul transformă ceea ce poate să pară inițial un roman al războiului și al urmărilor lui, într-un roman al modului în care a fost creată și funcționează lumea de azi. Metafora „rachetei" care structurează întregul roman este revelatorie în acest sens.

---

* Numele *Pointsman*, semnificativ pentru comportarea și structura spirituală a personajului, înseamnă *macagiu, acar.*

Scanned with OKEN Scanner

„Ea (racheta) se înalță ca într-o promisiune, o profeție, o scăpare", dar în clipa în care motoarele își încetează activitatea, „înălțarea ei va fi trădată de Gravitate". Primele momente ale zborului determină, așadar, întreaga ei traiectorie parabolică, posibilitățile mișcării ei. De aceea, așa cum sublinia unul din cei mai sagaci comentatori ai operei scriitorului, Edward Mendelson, acest „roman al condiției moderne insistă asupra momentelor inițiale de înălțare, cînd alternativele importante fuseseră luate în considerație, cînd mijloacele de control fuseseră puse în mișcare, cînd direcția pe care o aveau să o urmeze fusese aleasă odată pentru totdeauna. Totuși, continuă criticul, nu e o carte care să te facă să disperi... Pynchon știe că numai racheta neînsuflețită este irevocabil și total determinată — racheta și orice și oricine care cedează în fața sistemelor de control, care refuză să facă acel efort continuu cerut de libertate"*.

Stăruința lui Pointsman și a celor pe care-i slujește, conștient sau nu, apare cu atît mai semnificativă, întrucît nu Slothrop e în fapt obiectul cercetărilor lui, ci cu totul altceva : „Dar stimulul, gîndește el, trebuie să fie într-un fel racheta, vreo nălucă anterioară, vreun dublu al rachetei prezent pentru Slothrop... Fir-ar să fie, cine știe ce semnal aflat chiar în fața ochilor noștri, dar pe care nu avem iscusința inimii să-l vedem ?...

Dar dacă e în aer, chiar aici și chiar acum, atunci rachetele sînt o consecință a lui, în 100% din cazuri. Fără excepții. *Cînd îl vom găsi, vom fi arătat iarăși determinarea de fier a tuturor lucrurilor, a oricărui suflet. Nu va mai exista decît prea puțin loc pentru vreo speranță. Vezi cît de importantă ar fi o descoperire ca aceasta."* (s.n.)

Și totuși această speranță există, acest Demon care se împotrivește tendinței de transformare a oamenilor în mecanisme puse în mișcare de stimuli predeterminați. Slothrop e doar una din întruchipările lui în roman. Roger Mexico, un statistician atașat și el, pe lîngă unitatea de cercetări speciale, e o alta.

---

* Edward Mendelson : *Pynchon's Gravity*, Yale Rewiew, Summer, 1973.

Scanned with OKEN Scanner

„Dacă vreodată ar fi existat un antipointsman, acesta era Roger Mexico. Nu atît de mult... în ceea ce privește cercetările psihice. Tînărul statistician e devotat numerelor și metodelor, nu bate în masă și nu-și ia dorințele drept realități. Dar în domeniul lui zero și unu, nimic și ceva, Pointsman nu poate avea decît zero-ul și unu. El nu poate, ca Mexico, să existe în nici un punct între ele. Ca și maestrul lui, I.P. Pavlov, el își imaginează cortex-ul creierului ca pe un mozaic de elemente minuscule, conectate-deconectate. Unele sînt într-o excitație mereu luminoasă, altele sînt întunecos inhibate. Contururile, lumina și întunericul se schimbă mereu. Dar fiecare punct poate avea numai două stări: treaz sau adormit. Unu sau zero . . . „Totalizare", „tranziție", „iradiere", „concentrare", „inducție reciprocă" — toată mecanica cerebrală pavloviană — presupune prezența acestor puncte bi-stabile. Lui Mexico îi aparține însă domeniul între zero și unu — mijlocul pe care Pointsman îl exclude din convingerile lui, *probabilitățile...*" (s.n.).

Îngrijorat de consecințele unei asemenea eventualități, în logica modului său de gîndire, închistat, Pointsman se întreabă: „Cum poate Mexico să se joace atît de degajat cu aceste simboluri ale accidentalului și *spaimei*? Asemeni unui copil nevinovat, poate fără să-și dea seama, poate că în joaca lui *face praf elegantele săli ale istoriei, pune în primejdie ideea cauzei și efectului*. Și ce se va întîmpla dacă *întreaga generație* a lui Mexico va deveni așa cum este el? *Epoea de după război nu va fi oare altceva decît „întîmplări" create, mereu altele, de la o clipă la alta? Fără nici o legătură? E oare sfîrșitul istoriei?* (s.n.).

În orice caz, spune scriitorul, al istoriei care își caută sensul într-o ierarhizare și unitate artificială, exterioară, a evenimentelor omogenizate în serieri cauzale, fără a se întreprinde ceea ce se numește „analize situaționale", fără a se recunoaște în interpretările fiecărui moment logica și timpul său specific. În acest sens, romanul care explorează în complicatele evoluții sau involuții ale unor personaje și evenimente probleme esențiale ale probabilității și determinismului, ale ordinii și entropiei în

Scanned with OKEN Scanner

mecanismele sistemelor sociale, ale legăturilor multiple dintre știința modernă și putere, ale întîmplării sau dimpotrivă ale conexiunilor de tip paranoid, pare să răspundă afirmativ la presupunerea lui Pointsman. Situîndu-se în cîmpul larg al probabilităților, acela aflat între zero și unu, Pynchon folosește dezinvolt elemente existente în consemnări istorice și le situează într-o dispunere ficțională în care domină un simbolism escatologic inspirat din ele. Tentativa lui artistică merită o deplină apreciere, deoarece pune într-o lumină edificatoare ce poate însemna o afirmație categorică în cazul unor fantazări paranoide sau antiparanoide. Într-un fel scriitorul pare să-și cenzureze înseși înclinațiile sale de tip manichean*, manifeste și în celelalte scrieri, și face vizibile primejdiile virtuale ale iluziilor amînduror poziții, arătînd într-o formă, evident, relativizantă, că idealurile lor finale nu pot fi considerate din perspectiva sau/sau, ci ca elemente ale unei posibile relații dialectice universale. Una din figurile mai puțin importante ale romanului recunoaște într-un moment de răscruce că, totuși, „o oarecare șansă de reînnoire, *o oarecare dialectică operează încă în Istorie*“ (s.n.). Fără îndoială că aceasta se poate realiza, așa cum o arată logica întregului roman, prin respingerea oricărei încercări de justificare, fie și deghizată, a dominației uneia din cele două poziții, deoarece acesta ar duce spre încătușarea în același determinism caracteristic nevieții, precum e și simbolica și atotprezenta imagine a morții, Racheta.

Cu un pronunțat *background* și *foreground* istoric, *Curcubeul gravitației* are, literar vorbind, un mare potențial eliberator prin fantezia sa neîngrădită și prin inspirata parodiere a coșmarelor istoriei într-un registru mai puțin întunecat. Cu o excepție, notabilă prin obsesia ei și în *V.*, și în *Strigarea lotului 49*, aceea a tragediei lagărelor de exterminare, dealtfel unul din episoadele

---

* Unii comentatori înclină să atribuie această trăsătură a concepției artistice a lui Pynchon influenței caracterului dualist al doctrinei calviniste, cu separările și polarizările ei categorice între bine și rău și cu neîncetata ei luptă împotriva atotprezenței manifestărilor răului.

Scanned with OKEN Scanner

cele mai puțin difuze sau dificile din cauza discontinuității firului narativ, caracteristice întregului roman.

Dînd frîu liber exprimării fantasmelor născute din mitologiile sau clișeele care au contribuit și contribuie la organizarea și la transformarea ființei umane într-un obiect manipulabil, Pynchon le relevă nocivitatea sau precaritatea printr-o adevărată pirotehnie de efecte comic-tragice.

Războiul luînd sfîrșit, întrebările privind relația dintre căderea rachetei V_2 și isprăvile sexuale ale lui Slothrop nu se mai pun, dar el continuă să fie o preocupare și un obiectiv esențial pentru cei care văd în „sensibilitatea" sa la prezența și evoluția proiectilului o posibilitate de a pune mîna pe documentele relative la tehnologia producerii și asamblării lui, documente aflate în posesia unor tehnicieni sau militari naziști din Germania ocupată, neindentificați însă. O cursă, cu nu puține episoade comice sau dramatice, se desfășoară în Franța, Elveția și Germania imediat postbelică, pentru capturarea de către aliați — reprezentați de un puternic complex industrialo-militar — a secretelor misteriosului proiectil model 00000 și pentru descoperirea acelui Schwartzkommando, alcătuit din negri-Herrero — o reminiscență a episodului din *V.* — care vor să asambleze și să lanseze o replică a modelului, racheta 00001...

În această cursă, Slothrop e un pion esențial care trebuie întîi „produs" și deci *asamblat* — ulterior el se va *dezasambla* singur (într-un proces comic și tragic totodată), asemănător prin aceasta unui mecanism de rachetă. Ca urmare, într-o reuniune a grupului finanțat să ducă mai departe cercetările pentru a-l pune pe locotenent pe urma rachetelor, se hotărăște o nouă metodă:

„Propunem să-l *su*-punem pe Slothrop unui fel de test to-*tal* deosebit. Am *con*-ceput acum pentru el un așa-*numit* test *pro*-iectiv. Tipul cel mai *cunos*-cut e pata de *cer*-neală a lui Rohrschach. Teoria de *ba*-ză e aceasta: în *cazul* unui stimulus *ne*-structurat, o fărîmă de *ex*-perință fără formă, *su*-biectul va căuta să-i *im*-pună o *struc*-tură. Felul în care va *struc*-tura această *fă*-rîmă va *re*-flecta nevoile sale, *spe*-ranțele sale, ne va *fur*-niza

indicații asupra *vi*-surilor sale, *fan*-tazărilor, a celor mai *pro*-funde *re*-giuni ale minții sale... Cu tehnica *pro*-iectivă, orice ar face, *con*-știent sau nu, nu ne poate *îm*-piedica să aflăm ce vrem să știm. *Noi sîntem* cei care-l *con*trolăm. El *nu* poate face *ni*-mic"...

Noua metodă a cărei perfidie facilă e ironizată în însăși descrierea ei, intenționată să dea iluzia libertății dar în realitate să ducă la un control și mai eficace, dă greș, deoarece „subiectul" trimis în acest scop într-o permisie în Sudul Franței descoperă că e manipulat, deocamdată fără a ști de ce, de *Ei*. În roman, ca și în conștiința multora dintre personaje, acest cuvînt desemnează pe cei ce realizează și pe cei ce alcătuiesc întregul complex al legăturilor și complicităților dintre știință, industrie și putere și într-un sens mai larg, pe cei care hotărăsc și determină prin vizibile sau invizibile sentințe destinul oamenilor, într-un cuvînt Sistemul. Slothrop reușește să înșele vigilența celor puși să-l supravegheze și dezertează, refugiindu-se în *zonă*. Ceea ce se numește *Zona* e lumea încă fără hotare a Europei apusene, de imediat de după război, răvășită și devastată, și unde plasa rețelelor Sistemului e încă rară ; o regiune aflată virtual între „zero și unu", loc al tuturor latențelor, al desfășurării libere a întîmplărilor, al rătăcirilor și evaziunilor posibile de la regulile invocate sau impuse de alții decît de cei ce trebuie să le asculte. Imaginea a lumii moderne, în toată complexitatea ei, în zonă se vor întîlni, în afară de nenumăratele ipostaze pe care le pot lua *Ei* și cei a căror viață e hărțuită și terorizată de variatele modalități de instrumentalitate agresivă a Sistemului. Ei vor încerca să-i opună o *contraputere (the Counterforce)*, dar fără prea multe șanse. În considerarea condiției celor mai mulți dintre acești marginali obligați ai societății, scriitorul contestă prin implicație un concept religios calvinist, al așa-numiților „cei peste care s-a trecut" *(the Preterite)* pe care Dumnezeu s-a hotărît să nu-i salveze cum o va face pentru „cei aleși" *(the Elect)*. El evocă în acest înțeles figura unui înaintaș puritan al lui Slothrop care publicase un tratat controversat și adversar subiectului *On Preterition*, încă în secolul al XVII-lea...

Scanned with OKEN Scanner

Cu o comică disponibilitate de adaptare, grupul de observație, finanțat acum de puternicul concern chimic Shell Mex House („înnebunit, firește, de dispariția lui Slothrop... un om care rătăcește liber și care știe tot ce se poate ști nu numai despre A_4, dar și ce știe *Marea Britanie* despre A_4" — racheta V_2 n.n.), își schimbă denumirea și se transformă în SEZ WHO. Un alt acronim ironic al cuvintelor *S*lothropian *E*pisodic *Z*one, *W*eekly *H*istorical Observation — ZICI CINE — Zonă episodic slothropiană, observații istorice săptămînale... Ajutat însă de *Counterforce*, locotenentul scapă de urmărirea lor.

Noul Graal al lui Slothrop — un Benny Profane transformat de o căutare de tipul lui Stencil — e regăsirea de sine, dar încercînd să se elibereze de toate legăturile care-l mai țin într-un fel sau altul în puterea Sistemului, el se desprinde mereu de toți și toate transformîndu-se mereu, căpătînd mereu o altă identitate: corespondent de război cu alt nume, *Rocketman, Plasticman*, pînă se va dizolva cu totul. Spre deosebire de Stencil, el nu-și mai imaginează diferite episoade ale istoriei, ci traversează și ia cunoștință de irațională tatea ei. Aventurile sale, pînă va ajunge să devină „natural", așa cum știut sau mai puțin conștient tinde, și se va detașa total de „condiționarea" de pînă atunci, îl vor face să treacă printr-o lume unde se izbește la tot pasul de manifestări care par să-și aibă originea în vechi concepții puritane. Influențat se pare, aici ca și în V., de opiniile post-freudianului Norman O .Brown din *Love's Body*, Pynchon pune pe seama primelor timpuri ale calvinismului, spre deosebire de epocile anterioare cînd Eros și Thanatos se regăseau amestecați în motivările comportamentului uman, era cînd „viața devine o pură cultivare a instinctului morții"*.

Slothrop se va amesteca printre aceste întîmplări și ființe purtînd pecetea morții în tendințele și preocupările lor, căutînd calea redempțiunii, a întoarcerii la echilibrul dintre viață și extincție, dar nu va reuși decît tîrziu să identifice vreun miracol sau mijloc prin care să ajungă

* Norman O. Brown, *Love's Body*, N. Y. Random House, 1966.

aici. Spionii americani sau englezi, agenții dubli și tripli care-l urmăresc, vînzătorii de droguri, prostituatele, fanaticii rachetei, pervertiții sexuali, anarhiștii, oamenii striviți de mașinăria brutală a războiului pe care au servit-o sau de care au căutat să se ferească, întîlniți în pateticul său periplu prin *zonă*, nu-i dau un răspuns, cei mai mulți nedorind măcar să-l afle sau neștiind cum. El caută în această lume plină de semne, de prea multe semne, poate, o semnificație, întrevăzută sau bănuită de prea puțini.

Ironizînd, cum o face de multe ori în *Curcubeul gravitației*, această tortură a nedumeririi, prevenindu-ne parcă împotriva exagerării seriozității ei, Pynchon „temperează anxietățile ei" printr-un *song* brechtian: „Oh, LUMEA ASTA DE—ACOLO e/ Atît de greu de explicat cuminte !/ Asemeni gîndului voalat în minte! / Prostește dănțuind în locul In-terzis / Lumina să-l arate aștep-tînd în vis, / Cine-a zis că nu merge și-așa / Cine-a zis că nu poți încerca? / Și dacă o să doară, ai să vezi / Că înapoi oricînd vrei, te repezi / Căci niciodată n-ai să zici la revedere, pa!"

(Ca și în *V.* sau în *Strigarea lotului 49*, *song*-urile acestea de o varietate de ritm, tonalitate și inventivitate inepuizabilă, subliniază caracterul deschis al intervenției auctoriale în dirijarea fluxului narativ. La un moment dat autorul nu ezită, o face dealtfel de multe ori, să exclame, adresîndu-se cititorului frustrat oarecum de viteza și inconsecvențele derulării filmice a diverselor episoade : „Vei voi cauză și efect. Bine". Și după aceea urmează o „explicație" și mai nedumeritoare decît ce se întîmplase mai înainte!).

Seriozitatea întrebării rămîne însă. Explicații Slothrop nu va afla, dar pătimirile sale îl vor face să ajungă totuși la o clipă cînd „răspunsul" i se va revela singur, într-o viziune cam naiv rousseau-istă:

„Îi place să petreacă zile întregi singur, furnicile mișunîndu-i pe picioare, fluturii oprindu-i-se pe umeri, privind viața muntelui și ajungînd să cunoască sfrînciocul și cocoșul de munte, bursucii și marmotele... Semnele devin mereu mai clare, mai specifice. Urmărește zborul păsărilor și desenele cenușii din foc, descifrează semnele

Scanned with OKEN Scanner

din măruntaiele păstrăvului pe care l-a prins și l-a curățat, sau cele făcute de petice aruncate de hîrtie... și într-o zi, tîrziu... după o ploaie deasă de care nu-și mai amintește, Slothrop vede un curcubeu foarte gros, un falus voinic pornit din norii pubici înspre Pămînt, înspre verdele, umedul, și plinul de văi Pămînt și pieptul i se umflă și stă așa plîngînd, cu capul pustiit de gînduri, simțindu-se doar natural".

Simbol al fertilității, al vieții ce se naște din fecundarea pămîntului de către energiile vitale ale naturii, această imagine este opusă aceleia a Rachetei, dominînd lumea romanului, simbol evident falic al lui Eros transformat în Thanatos, emblematic pentru o pervertită, voit rău dirijată și degradată folosire a energiei și inteligenței umane.

În această „întoarcere" a lui Slothrop la ordinea naturală, Pynchon configurează un moment final al unei teme, prezentă obsesiv în toate aventurile și întîmplările cărții.

Într-o discuție cu Pointsman, Roger Mexico se întreabă : „Mă gîndesc dacă voi nu sînteți puțin cam prea — cum să spun, exagerați cu virtuțile analizei... *Dar altceva decît o mulțime de bucăți și bucățele aruncate prin jur, ce ați adus? ... Există părerea că această cauză-și-efect a fost dusă atît de departe pe cît s-a putut...*" (s.n.)

Și într-adevăr teoria relativității ca și teoria cuantică ne-au făcut să ajungem pînă la ceea ce am putea numi limitele gîndirii raționale, și să ne dăm seama că există în lume, dincolo de ordinea cauzală pe care o putem sesiza, mai ușor, o altă ordine în care nu există „lucruri", ci „întîmplări", și nu întîmplări în sensul obișnuit ci probabilități de întîmplări, tendințe ca întîmplările să se producă. Realitatea este concepută nu ca Fiind ci ca Devenind, mai degrabă un proces decît o stare. Și atunci supunerea față de legile unei ordini prestabilite duce la ceea ce e tendința entropică a tuturor sistemelor închise : la stasis, la moarte.

De la condiționarea pavloviană la transformările aduse lumii organice sau anorganice printr-un lanț de mișcări mecanice sau chimice pentru realizarea substanțelor și

Scanned with OKEN Scanner

materialelor folosite în asamblarea rachetei („Toate acestea sînt numai o înșelătorie în dauna vieții. Adevărata mișcare nu e dinspre moarte spre vreo renaștere. E dinspre moarte spre moarte—transfigurată"), la preocupările și îndoielile „antiraționale" ale lui Roger Mexico, sau ale lui Enzian, conducătorul grupului de Herrero, transmutați din Africa în Germania, unde li s-a impus brutal concepția analitică „civilizatorie", în locul viziunii lor holistice a vieții, la destrămarea Jessicăi, zadarnica dragoste a lui Roger, înfrîntă pînă la urmă de imperativele sistemului și războiului, în roman se înfruntă concepția depășită a ordinii mecaniciste a unei lumi fragmentate care urmărește să aibă „o mașină cu mai multe componente separate, nu o unitate, ci o complexitate" cu concepția modernă a libertății întîmplărilor și a posibilității unității omului în univers. E aici un paradox: unitatea poate include omul iar într-un sistem, dar spre deosebire de sistemele unde conexiunile fragmentelor sînt codificate după legi cauzale, strict determinate din afară, în viziunea omului modern, deși viziunea fragmentară nu dispare, unitatea se realizează nu impusă din exterior ci ca un proces conștient, mental, și omul, admițînd hazardul și indeterminarea, își construiește singur lumea. El încetează astfel de a mai fi o esență metafizică: idee, dumnezeu, cauză, rațiune etc. și există într-un orizont temporal specific, libertatea lui bizuindu-se pe o „altă ordine de a fi". Ordinea naturală poate fi realizată în acest caz prin ieșirea din sistemul social cu controalele sale mecaniciste. Și, cum se întîmplă cu Slothrop, prin disoluție în marginalitate, prin ceea ce în roman capătă denumirea ironică de „dezasamblare".

Pînă și existența istorică a Americii, gîndește unul din personaje, a fost o șansă ratată de Europa rațională.

„America a fost un dar al puterilor nevăzute, o cale de întoarcere. Europa a refuzat-o. Europa a mers mai departe — în obsesii, vicii, îndepărtîndu-se de toate inocențele primordiale. Nu e vorba de Păcatul Originar al Europei — cel mai nou nume pentru aceasta e Analiză Modernă... Europa s-a dus în Africa, Asia, Amerindia, Oceania și a stabilit ordinea ei, a Analizei și a Morții.

Scanned with OKEN Scanner

Ceea ce nu a putut folosi a ucis sau a transformat. Acum sîntem în ultima fază. Moartea americană a venit să ocupe Europa".

Imaginea îndepărtată a acelui *bon sauvage* care se confundă cu natura și legile ei pare să transpară în aceste cuvinte, sîntem însă departe de inocența lui nativă și naivă și mai aproape de *„bricoleur"*-ul lui Claude Lévi-Strauss*. Caracteristica Sistemului fiind rapacitatea, cultivarea morții, opoziția, așa-numita *Counterforce*, va trebui să folosească cele mai subtile mijloace pentru a-i dejuca planurile, pentru a restaura puterea vieții, deși rezultatele vor rămîne îndoielnice. Slothrop deschide sau arată o cale care, paradoxal, e o pierdere de sine în același timp cu identificarea cu lumea naturii. Văzut ultima dată într-o imaginară *cité radieuse*, *Raketenstadt* — el dispare apoi fără urme și fără să se știe cum.

„Risipit peste întreaga Zonă. E îndoielnic dacă va putea fi «găsit» vreodată, în sensul convențional... Unii cred că fragmente ale lui Slothrop au devenit niște solide *persoane* independente... Dar cunoscînd Tarot-ul lui, neam aștepta să-l aflăm printre cei umili, printre sufletele cenușii și printre cei „peste care s-a trecut" *(the preterite)*, să-l vedem rătăcind prin lumina potrivnică a cerului, prin întunericul mării..."

Nici cei din *Counterforce* nu au prea multe șanse să înfrîngă Sistemul, se gîndește în final Roger, incapabil să ia o hotărîre deoarece : „sînt la fel de schizoizi, la fel de fățarnici în prezența masivă a banilor, ca oricare dintre noi, și ăsta e adevărul... Știm bine ce se întîmplă și lăsăm ca totul să se întîmple. Atîta vreme cît *îi* putem vedea, *îi* putem privi, din cînd în cînd, pe aceia care au bani masiv *Ei* ne vor folosi. Noi Îi vom ajuta să-I justificăm, deși Ei n-au chiar nevoie de asta, pentru Ei e un alt dividend, frumos dar nu critic... Să stăm așa un timp nu

---

* *Bricoleur*-ul „construiește structuri mentale care facilitează o înțelegere a lumii în măsura în care îi seamănă. În acest sens, gîndirea *„sauvage"* poate fi definită ca analogică". C. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, p. 93. Paris, Plon, 1962.

Scanned with OKEN Scanner

e un compromis, e o hotărîre de a trăi, potrivit condițiilor puse de Ei. . .“

E ceea ce se întîmplă cu Roger și cu cei asemeni lui. Ei nu pot împiedica metodele de spoliere mai departe a Pămîntului practicate de Sistem, care reprimă disimulat sau brutal orice tentativă de restabilire a echilibrului om-natură și transformă orice năzuință de acest fel în opusul ei, cum s-a întîmplat, de pildă, cu descoperirea polimerizării în chimie.

„Kekulé visează marele Șarpe cu coada în gură. Șarpele din vis care înconjoară Lumea. Și cu cîtă meschinărie, cu cît cinism a fost folosit acest vis. Șarpele afirmă : «Lumea e un lucru închis, ciclic, rezonant, veșnic întorcîndu-se», ceea ce a fost transformat într-un sistem al cărui singur scop e să *violeze* Ciclul. Să ia și să nu dea înapoi. . . Și nu numai cea mai mare parte a omenirii — cea mai mare parte a Lumii, animale, vegetale și minerale e secătuită în cursul acestui proces“. Această viziune a unuia din chimiștii cărții e forma specifică în care el vede încălcarea idealului întoarcerii la natură, idealul unei libertăți, în chip obiectiv, limitate. O altă viziune o au cei din *Counterforce, the Preterite*. Ei nu văd posibilitatea înlăturării condiționărilor Sistemului decît prin marginalizare, aceasta presupunînd o dizolvare a identității sociale în schimbul unei ipotetice recîștigări a personalității proprii și a comuniunii cu natura.

În zonă însă, acest *locus* al atîtor eventualități, acționează printre atîția alții și un fanatic al Rachetei, maiorul nazist Blicero, căutat de Sistem, dar încă necapturat. Prin scopurile urmărite el indică, paradoxal, o altă perspectivă. Realizator al unui dispozitiv secret *Schwarzgerät*, menit să facă posibilă anularea atracției gravitației asupra faimosului prototip 00000 și înălțarea lui în nemărginirea pură a spațiului cosmic, Blicero asamblează în ascuns, împreună cu acoliții lui, toate mecanismele proiectilului. Deși nu e lipsit de îndoieli, întrebîndu-se : „Oare ciclul a luat sfîrșit și unul nou începe acum ? Oare noul nostru Regat al morții va fi Luna ?“, el îl lansează. E o altă formă de eliberare de natură, de opoziție față de ea, servind sau nu Sistemul,

Scanned with OKEN Scanner

pe cei Aleși, slăbindu-le sau întărindu-le puterea asupra celor „trecuți cu vederea“...

Speculînd asupra semnificației literalismului înțelegerii gravitației care-i leagă pe oameni de pămînt, asupra măsurii în care Racheta poate fi un simbol al subjugării sau eliberării de Sistem, unul din personaje consideră că: „Racheta trebuie să fie multe lucruri, trebuie să răspundă la un număr de scopuri variate în visurile celor care sînt în contact cu ea... Cabaliștii care studiază racheta ca o Tora, literă cu literă... textul ei aparținîndule pentru a putea face permutații și combinații pentru noi revelații... Manicheenii care văd două Rachete, una bună și una rea, care vorbesc... de o Rachetă bună care ne duce spre stele și de o Rachetă rea care duce la sinuciderea Lumii, amîndouă permanent în luptă“.

Ca de atîtea ori, și prin acest comentariu, evident auctorial, asupra cărții însăși, Pynchon ironizează oare deopotrivă un literalism al interpretării „cabaliste“ a romanului, propria sa viziune, mai complexă de astă dată, dar nu lipsită de alunecări manicheiste în reprezentarea relațiilor dintre personaje și Rachetă, sau ne propune un anumit tip de lectură ?

Sugestii în acest sens nu lipsesc. În roman se vorbește frecvent, în momente cruciale, despre un „Text real“ *(Real text)*, despre „decodarea Textului“ *(decoding the Text)* și chiar despre „recodarea Textului sfînt“ *(recoding the Holy Text)*, precum și de „cabaliștii“ care vor fi avînd cheia lui. Este o invitație la o lectură a cărții văzută ca un sistem de semnificații multiple ce se dezvăluie de la un nivel la altul, dar și o explicitare a permanentei preocupări a unor personaje să interpreteze, cu șanse mai mari sau mai mici de reușită, extrema diversitate a întîmplărilor în care ei sau alții sînt implicați. Lumea lor, asemeni celei în care trăim, este complexită cînd de prea multe semne, cînd anxioasă din pricina unor prea puține semne; există numeroase texte, dar nici o „ediție“ pe care să te poți bizui. În aceste condiții nici certitudinea aflării unei chei unice care să permită descifrarea „textului“, fie el și „sfînt“ nu poate exista și obsesia paranoică a stabilirii a tot felul de conexiuni

Scanned with OKEN Scanner

nu poate fi înlăturată. Lectura romanului devine astfel o explicație și o istorie a scrierii lui și totodată o parabolă a modului de citire a lumii de azi.

Folosind vastele sale cunoștințe de istorie, știință și cultură universală pentru o analiză aprofundată și complexă a societății contemporane, Pynchon pune în centrul ei aventurile libertății sau mai curînd ale lipsei de libertate individuală în lumea modernă. Se pot considera de aceea, pentru moment, situațiile și întîmplările din *Curcubeul gravitației* ca imagini de diferite, de foarte diferite structuri, ale exponenților și ale sistemelor teoretice pe care le reprezintă, ce se opun realizării individuale. Privind acești adversari ai libertății individuale, nu în înfățișarea pe care o pot avea în lumea „reală", ci din perspectiva deformărilor sinistre sau grotești ale viziunii victimelor, scriitorul respinge în mod programatic convențiile realismului. Existența unei lumi în care viața oamenilor este atît de controlată și manipulată, încît doar viața interioară, cu toate deformările și exagerările ei, rămîne singurul refugiu al libertății și individualității umane, validează pe deplin această concepție. Proiecție mentală, așa cum spune Freud „ea nu este decît psihologie proiectată în lumea exterioară", o psihologie „negativă", întrucît se desfășoară pe *ecranul* imaginației, ca o compensație la frustrările condiționării și controlului exterior, oamenii închipuindu-se aici, așa cum s-ar dori să se vadă în raport cu alții, cu curajul și terorile lor amplificate.

Tehnica narativă a romanului a urmat îndeaproape această viziune, scriitorul demonstrînd o sensibilitate particulară pentru implicațiile metafizice ale tehnologiei filmului, ca și ale tehnologiei în general — și pentru modul în care mintea umană poate opera ca un dezlănțuit proiector cinematografic. Mișcarea continuă și rapidă a nenumărate secvențe disparate, a numeroase intrigi și subintrigi, a unor apariții și dispariții fără consecințe imediate și aparent fără legătură, alternanța de *flash-back*-uri și *flash-forward*-uri, de nivele temporale variate inconsecvent, o tehnică subtilă a montajului și a efectelor subliminale, toate își găsesc justificarea în coerența

Scanned with OKEN Scanner

filmică, pînă la un punct aproape de final, a întregului, a acestui „*film* — cum spune scriitorul — *pe care nu am învățat să-l vedem*“ (s.n.). Nu sînt, de asemeni, puține momentele cînd glasul lui Pynchon, asemeni unui regizor, intervine direct pentru a da indicații : „Va trebui să arătăm“, sau „zîmbește fetița sau e o părere ? Ce vreți să fie ?“, sau „Trebuie să vă ridicați în vîrful degetelor pentru asta“ ; pentru a-și exprima aprobarea sau rezerva : „da, desigur“, „hm“, „drace“ etc. ; sau pentru a discuta cu eventualul lector, considerat în postura de spectator. Referirile sau aluziile la regizori, actori, personaje faimoase, pelicule de variate genuri care s-au bucurat de o mare popularitate pot fi întîlnite la tot pasul. *

Prin folosirea extensivă a unei tehnici narative apropiate de cea a filmului, scriitorul relevă deopotrivă cu puternica influență a unor mijloace de comunicare cum ar fi televiziunea și cinematografia, și faptul că o cunoaștere a lumii „reale“ nu e posibilă de fapt, și că lumea pe care o cunoaștem se realizează prin medierea unui sistem de simboluri ale vieții noastre interioare.

Pynchon copleșește narațiunea cu visuri și stări de vis într-o asemenea măsură, încît linia dintre starea de trezie și cea de somn, de conștient și de subconștient este mereu incertă. Natura iluzorie a lumii fenomenale e accentuată, pe lîngă această prezență stăruitoare a visurilor, și de recursul la referiri și imagini arhetipale. Potrivit însă irepresibilei sale tendințe de autoironie, scriitorul aruncă o umbră de îndoială asupra validării caracterului nedeterminat și colectiv al acestor reprezentări : „A fost drăguț din partea lui Jung că ne-a dat ideea unui fond comun, ca fiecare să-și ia partea lui din același material de vis. Dar cum se face că fiecare din

* Într-un amplu studiu : „Filmul în *Curcubeul gravitației*“ Charles Clerc examinează influența artei cinematografice asupra vieții moderne, așa cum e vizibilă în roman și relevă în același timp întinsele cunoștințe ale lui Pynchon despre film și industria cinematografică. *Film and Gravity's Rainbow* în *Approaches to Gravity's Rainbow*, Ohio State U. Press, Columbus, 1983, pp. 103—153.

Scanned with OKEN Scanner

noi e dăruit individual, fiecare cu exact ce are nevoie ? Oare nu înseamnă asta un fel de dirijare ? de birocrație ?".

E o revenire aici asupra obsesiei paranoice a complotului, asupra unei obsesii nu mai puțin justificate de realitate, în care totul devine un semn îndoielnic, nimic nu mai poate fi sigur, căci pînă și această ultimă linie a sistemului uman de apărare, viața interioară a fantazărilor și a, trebuie să admitem, cenzurilor *noastre*, e amenințată și invadată de efectele alianței dintre structurile birocratice ale puterii cu mass-media și tehnologia avansată. Amenințarea este transformată însă adesea în roman, ca într-un fel de exorcism, în contrariul ei, adică într-o parodie nu arareori grotescă a sistemelor interconectate în scopul prezentării unei semnificații controlate și deformate a realităților umane. Comentînd această caracteristică a cărții, Charles Russel observa în eseul său : „Limbajul lui Pynchon — semne, sisteme și subversiune" : „Mai curînd decît să nege furia ordinii care domină în societatea contemporană, Pynchon parodiază excesul ei. Comedia lui este aceea a supradeterminării, profuziunii, a haosului...".*

Amuzîndu-se să ofere norme de conduită într-o lume în care nu există reguli, scriitorul întrerupe narațiunea uneori, pentru a conchide laconic, pastișînd formulele Zen, în cîteva „Proverbe pentru Paranoizi". Remarcabil prin umorul lor reținut, dar cu atît mai expresiv, acest început de decalog merită să fie citat în întregime :

„Proverbul nr. 1. S-ar putea să nu ajungi niciodată la Maestru, dar poți să acționezi asupra creaturilor sale. Proverbul nr. 2. Inocența creaturilor este invers proporțională cu imoralitatea Maestrului. Proverbul nr. 3. Dacă te pot prinde punînd întrebări greșite, nu trebuie să aibă grijă de răspunsuri. Proverbul nr. 4. *Tu* ascunzi, ei caută. Proverbul nr. 5. Paranoizii nu sînt paranoizi pentru că sînt paranoizi, ci pentru că, mama lor de idioți, se bagă mereu în situații paranoide".

Situații care constituie o reacție ofensiv-defensivă la agresivitatea sistemelor producătoare de sensuri condi-

---

* Charles Russell, „Pynchon's Language, Signs, Systems and Subversion", in *op. cit.* pg. 268.

Scanned with OKEN Scanner

ționate și în același timp la precaritatea lor, în ciuda atotprezenței copleșitoare, ansamblul compozit fiind aici o sursă potențială de instabilitate, discontinuitate, ba chiar de autodestrămare. E ceea ce își propune să afirme întregul complex de metafore și simboluri care alcătuiesc vastul edificiu al *Curcubeului gravitației.*

Sintagma favorită a scriitorului : „se pare" *(it seems)* exprimă de obicei o modalitate mintală prin care încercăm să interpretăm o serie de incidente într-un chip coerent, cînd de fapt — și aici e esența ficțiunii pynchoniene — nu avem niciodată dovezile necesare pentru a întreprinde această interpretare. Lipsesc întotdeauna indicii esențiale, care există numai în complexitatea conexiunilor Sistemului, dacă într-adevăr atît ele cît și Sistemul există cumva. De aici și inadecvarea unei structuri narative perceptuale, bazată pe principiul realității. Pynchon, însă, duce pînă la ultimele consecințe această inadecvare și dislocă firul narațiunii tot mai frecvent prin variațiuni repetitive, în fond, pe teme folosite, lăsînd istorisiri fără nici un sfîrșit, sugerînd explicații, mai tîrziu uitate sau infirmate, înlocuind o presupusă progresie printr-o tot mai marcată circularitate, ca să sfîrșească într-un suprarealism *à outrance* și să promită în secvențele finale ale romanului imagini „nicicînd posibile a fi înțelese, chiar și prin siluirea explicațiilor literale..." Interesantă e postura dezinvoltă și bagatelizantă cu care ironizează principii literare comun acceptate, avînd aerul că nu le ia în serios pentru că nu sînt de luat în serios, deși rămîne printre scriitorii cei mai sensibili la subtilitățile și rafinamentele expresiei literare.

În fapt, ca și *V.* și într-un sens și *Strigarea lotului 49*, romanul nu se sfîrșește, întrucît, în ultimele pagini narațiunea se dezintegrează într-un haos de imagini și scurte schițe suprarealiste, încheiate cu o sugerată-posibilă (?) cădere a rachetei asupra acelui *„vechi cinema"* — dacă e cumva un cinema sau e imaginația proiectînd mereu fantazările noastre — din Los Angeles. În așteptarea căderii, nu ne rămîne decît să ne strîngem unul lîngă celălalt și să cîntăm, dacă putem cînta. *„Și*

Scanned with OKEN Scanner

acum fiecare..." cu aceste cuvinte cartea se încheie, dar nu se sfîrșește...

Tensiunea generată de secțiunea finală, care confruntă așteptările cititorului într-un sfîrșit menit să aducă lămuriri asupra destinului unor personaje și asupra acțiunilor lor cu tendința conștientă a autorului de a dezamăgi aceste așteptări, repetă tensiunile mișcării alternante din întregul roman între ordine și haos. Pynchon opune aici unei forme fixe, rigide, a romanului care nu mai poate oferi finaluri, bune sau rele, fără a violenta această alternanță și fără a nu ține seama de indeterminarea preponderenței unuia sau a altuia din termenii ei, o formă deschisă tuturor posibilităților acestei lumi fragmentate și discontinue. Și prin aceasta, deși pare a anunța o iminență a anihilării, eventualitatea zădărnicirii ei nu este exclusă.

Așa cum au observat numeroși comentatori, deși s-ar părea că totul se dezintegrează, Slothrop dispare, Jessica își părăsește dragostea adevărată, Blicero, nazistul, lansează racheta, cei din *Counterforce* nu reușesc să realizeze nimic notabil (ca și junta interioară din *Integrarea secretă*): „*Curcubeul gravitației* e un roman tragic, nu pesimist. „E poate cea mai largă și mai profundă sinteză scrisă pînă acum — spune Edward Mendelson — asupra mijloacelor prin care lumea contemporană trăiește și acceptă obstacolele din calea libertății și totuși, în ciuda acestei cunoașteri a obstacolelor și a barierelor, ea insistă asupra necesității și posibilității libertății" *.

Romanul e dominat de prezența obsesivă a declinului și a morții, scriitura lui e caracterizată însă printr-o proză violent și viguros spontană și pe alocuri de o intensă vibrație poetică, care afirmă printr-un continuu timp prezent un puternic instinct al vieții, ceea ce dă o dimensiune dramatică veșnicei lupte dintre viață și moarte. Scrisul lui Pynchon, și mai cu seamă în *Curcubeul gravitației*, e o provocare la desprinderea de mitu-rile distructive care ne-au făcut și ne țin prizonieri și la înfruntarea curajoasă a unei lumi iraționale copleșită de sisteme și „lucruri".

---

* *Op. cit.*, p. 131.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă în structura cărților sale, el proiectează complicatele legături dintre sistemele societății actuale, atunci în stil și în tranzițiile sale rapide el încearcă să găsească un echivalent al ritmurilor amețitoare, al schimbărilor accelerate de la un mod de experiență la altul, care sînt caracteristice pentru mișcarea informațională contemporană.

Aminteam altundeva de structura muzicală a scriiturii lui Pynchon, apropiind-o de *sound*-ul jazz-ului anilor cincizeci : o senzualitate profundă — unii exegeți vorbesc de erotismul acestui scris — filtrată totuși printr-o interioritate spiritualizată, *cool*, nu lipsită uneori de un anume umor compasional. Ca și în jazz, e caracteristică aceeași dorință de stăpînire a contrastelor, de fuziune a motivelor care să infirme desfășurarea în timp. Revenirea motivelor e o formă de confirmare a scurgerii timpului, sinteza lor e tocmai anularea acestei fugi existențiale a timpului. În același timp, dintr-un material dat, din „motive" cunoscute, sînt create, ca și în jazz, noi sensuri care pot depăși în inventivitate, frumusețe și semnificații „motivul" de la care s-a pornit. Și într-o cuprindere mai largă, tendința lui Pynchon de a examina și a relua în forme noi, vechile forme și stiluri literare, nu e numai o expresie a difidenței față de supunerea la determinări exterioare, ci și aceea de a releva, în afirmarea necesarei permanențe a reînnoirii, alternativa la o lume a fixității în sisteme opresive și a declinului. Pe de altă parte e o mărturie a veșnicului și reînnoitului miracol al vieții textelor care produc noi texte, dificultatea semnalată de scriitor, aceea a relevanței și a selecției celor mai încărcate de semnificații, provenind chiar din modul în care se operează „transpoziția de la un nivel al limbajului la celălalt, de la un limbaj la un limbaj diferit" (Greimas, *Du sens*). Din acest punct de vedere, invitația la o anume modalitate de lectură adevărește încă o dată relația dintre operă și interpretare, definită de către un poetician englez astfel : „textul

Scanned with OKEN Scanner

trebuie citit ca o explorare a scriiturii, a problemelor articulării unei lumi"*.

În primele sale *short stories* Pynchon încearcă să rezolve opoziția dintre om și lume prin respingerea exterioritații și retragerea într-o interioritate sugerată prin *toposul* spațiului închis, izolat, situat în vid dacă se poate, sustras acțiunii timpului. Idee foarte apropiată de tipul de reacție al eroului beckettian Murphy, retras și el într-un „sistem închis", departe de „contingențele lumii contingente", sistem care nu e altceva decît propria sa minte. De aici Murphy trece la o altă treaptă, într-un alt sistem și mai închis — un azil de nebuni — unde fiecare e „zidit" în sine însuși și orice posibilitate de comunicare este exclusă.

Pynchon, care nu ezită să recunoască ecourile altor scrieri în povestirile sale, nu-l amintește pe Beckett, deși este într-un fel un postbeckettian, poate mai degrabă decît un postjoycian. S-ar putea ca acest fapt să se datoreze și atitudinii sale de refuz al tentativei moderniste de a considera eul ca un factor de modelare a lumii exterioare neacomodabile și în care nu poate pătrunde pe deplin, și totodată unui interes deosebit în relațiile posibile sau iluzorii ce se pot stabili cu lumea prin comunicare. Ori în Beckett, după cum se știe, condiția umană e *unnamable* sau *unspeakable* iar arta „un aranjament al inexplicabilului", ceea ce va duce pînă la urmă la tăcerea pantomimei... Totuși lumea dezgustului, a disperării și a morții, a meditației și incertitudinii asupra naturii lucrurilor și a condiției umane, a analogiilor elaborate și departe de a fi realiste a „cum e" sau a sentimentului „lor" de „cum e", „ei" cei care-i supraveghează pe Molloy sau Malone, o lume văzută cu un umor sardonic sau grotesc, e mai apropiată de „lumea" parodică pynchoniană, posedată însă în același timp și de o extraordinară vervă și inepuizabilă inventivitate verbală de tip joycian...

Oricum, odată cu primul roman, *toposul* izolării, al adăpostului, e înlocuit cu spațiul deschis tuturor posibilităților.

---

* Jonathan Culler, *Structural Poetics*, Routledge & Kegan Paul, London, 1975, p. 260.

întîmplării și incertitudinilor. Recursul scriitorilor modernişti la mitologii care să ordoneze, să domesticească și să dea „o formă și semnificație imensei panorame a futilității și anarhiei care e istoria contemporană" e respins și se adoptă o explorare extensivă și în profunzime a complicatelor căi de formare și deformare a eului de către lumea exterioară și o circumstanțiere a variatelor reacții ale eului la descoperirea acestor dependențe, la procesele istorice și naturale care modelează peisajul alegerilor și percepțiilor sale. Scopul e o înțelegere mai exactă a iluziilor realității ca iluzii.

De aici și interesul deosebit arătat în *V.* și în *Curcubeul gravitației* mișcărilor istoriei — odată ce ideea refugiului în afara temporalității a fost abandonată ca inoperantă — și revelării conexiunilor dintre ele, cînd și dacă există, conexiuni care, stabilite în mod artificial, pot juca un rol esențial în obscurizarea unei reale înțelegeri a acestor procese. În fond, aceeași preocupare de a desluși ce e dincolo de ordine și haos — dacă e totuși ceva — rămîne, dar Pynchon, ca și ceilalți postmoderni, nu apelează la și nu-și manifestă încrederea în virtualitățile mitului sau ale unor mitologii, fie ele sacre sau profane. Dimpotrivă, în ficțiunile sale, le demontează și le ironizează cu dezinvoltură, la lumea în care trăim nefiind nici o alternativă altundeva. Universul imaginației poate fi, într-o măsură, un fel de compensație tranzitorie, un expedient temporar, a trăi numai în interiorul lui înseamnă a te lăsa dominat și copleșit de bombardamentul dirijat al semnelor înșelătoare, generate de sistemele intercalate ale tehnologiei și culturii. O regăsire a lumii, scriitorul o consideră posibilă în redescoperirea, printr-o transcendență ironică, a ceea ce înseamnă aceste rețele de conexiuni, în neabdicarea în fața enormului dezavantaj pe care-l avem în raport cu puterea lor și în continuarea eforturilor de a construi o lume chiar din fragmente. E, totuși, ceva mai mult decît în ficțiunea beckettiană, unde, pornindu-se de la premiza unei lumi fără sens, se trece de la mișcare spre un fel de stasis,

Scanned with OKEN Scanner

de la personal la impersonal, de la *unthinkable* la *unspeakable*.

În acest context, nici motivul căutării, aparent central în ficțiunea pynchoniană, nu mai poate avea caracterul său clasic și nu mai promite nici o certitudine în aflarea finală a unui sens redemptoriu. Fără a fi negat direct, el este subminat de fapt de importanța căpătată de momentele parțiale ale căutării, care măresc și acumulează incertitudini și nici nu le risipesc pînă la urmă. E ceea ce se întîmplă în *V.*, unde identitatea lui Stencil e urmărită într-un trecut dintr-un trecut, fără a fi mai precisă la sfîrșit decît era la început, sau în *Strigarea lotului 49*, unde sensul cercetat al prezentului se pierde într-un trecut vag și misterios, postulînd o așteptare nedefinită. Mai concludent oarecum în *Curcubeul gravitației*, sensul căutării, pulverizat și caricaturizat printr-un labirint de fapte și întîmplări ce par a se dizolva într-un uriaș complex de comentarii, referiri și informații literare, culturale și științifice, mereu mai persistente cu fiecare pas, trebuie reconstituit în negativitatea lui opusă prezentului amăgitor, asemeni unui motiv ascuns, aproape invizibil pentru o privire mai puțin atentă, dintr-o foarte complicată și măiastră țesătură.

Dintr-o aventură epistemologică, rătăcirile căutării devin la Pynchon o aventură ontologică. Lumea evenimentelor și personajelor sale se creează pe măsura nu a certitudinilor ci a incertitudinilor printre care rătăcesc, ontologia lor derivînd din singura autoritate a naratorului, iar referirile la evenimente ale istoriei reale trebuie considerate, în lumina acestei idei, drept o abilă cautiune ontologică și nu un recurs la o confirmare exterioară lumii inventate în interiorul unor aparente reprezentări istorice.

Aprecierile acelor exegeți ai operei lui Pynchon care-i reprosează reductivitatea psihologică și lipsa de relief *(flatness)* a personajelor, aprecieri asumate cu o ironică și falsă modestie în Introducerea la *Slow Learner* — văzute în această perspectivă ni se par a fi parțial justificate și nejustificate totodată.

Scanned with OKEN Scanner

Nu ni se par îndreptățite cînd vorbesc despre artificialitatea multor figuri care nu exprimă prin fapte sau gînduri decît ce rol au în contextul narativ, deoarece ar însemna să nu se țină seama de viziunea fundamental parodică a unui demiurg care-și construiește lumea pe datele esențializate ale negativității opuse unei lumi a falsei împăcări, ale incertitudinii și ale comicului tragic. În această lume strategiile sau complicațiile dramatic-psihologice atribuite unei imense figurații ar apărea redundante, dacă nu absurde. Iar dacă extravaganța onomastică pare să adauge încă o notă de nefiresc, mai cu seamă cînd vizează caracterizarea morală, și nu pare să asigure nici unicitate — ba chiar poate înclina spre conceptualizare — și nici profunzime, în schimb are în multe cazuri aceeași consecință ca și fulgerul într-o noapte întunecată — o neașteptată fulguranță.

Reductivitatea psihologică a personajelor de prim plan ar putea diminua în bună măsură, e drept, acuitatea și gravitatea primejdiilor care amenință libertatea individuală — tema centrală a romanului *Curcubeul gravitației*. Obsesiile și coșmarurile lumii moderne, ale unei întregi culturi marcate de dominația ideii nevieții, devin, neîndoios, mult mai pregnante prin ecourile și deformările produse în conștiința unor persoane identificabile, cu un univers propriu de reacții și sentimente. Nu se întîmplă altceva în evoluția unor personaje centrale ale cărții cum ar fi : Slothrop, Roger Mexico, Enzian, Leni, Pökler, Jessica, dacă ar fi să numim doar cîteva, pentru ei pierderea autonomiei de gîndire și de acțiune duce nu numai la pierderea autenticității existenței lor, dar chiar și la o destrămare a personalității și ființei lor. Evident că în acest *theatrum mundi*, pe scena căruia se joacă o comedie tragică a umanității * ei sînt, și nici nu ar fi de închipuit altcum, înconjurați de o multitudine de umbre care apar și dispar, virtualmente ca niște marionete sau măști grotești, manipulate sau purtate intenționat vizibil

* Într-un recent și amplu studiu, *Curcubeul gravitației* este considerat, printre alte *ficțiuni ale terorii*, drept „o viziune expresionistă a universului văzut ca un coșmar". V. David Punter, *The Literature of Terror — A History of Gothic Fictions*, Longman, London, 1980.

de către Marele mînuitor care e scriitorul. Poziția lui și în acest caz, ca și în atîtea alte instanțe, confirmă o concepție potrivit căreia sublinierea artificialității construcției artistice trimite cititorul la o mai profundă examinare a modului în care percepe sau își construiește propria sa lume. Nu prin acceptarea pasivă a unei viziuni exterioare ci, așa cum sublinia și Erich Auerbach vorbind despre Ulysses, avînd „mereu trezita dar niciodată potolita îndoială referitoare la ordinea care s-ar ascunde pînă la urmă dincolo de un atît de imens arbitrariu".

Mișcarea de la cuvînt la lume se poate urmări și în tensiunea existentă în roman între revelarea tendințelor distructive ale unei culturi obsedate de ideea finitudinii, o cultură represivă față de orice manifestare neîngrădită a vieții și stilul ce afirmă prin spontaneitatea, truculența și vibrația sa vitală „un simț aproape erotic" al vieții, imprevizibilă și nepotolită în ciuda constrîngerilor. Și acest stil care neagă ca să afirme relevă în mod simbolic faptul că limbajul rămîne o formă esențială de apărare și asigurare a libertății împotriva opreliștilor sau deformărilor impuse de sistemele opresive.

S-a afirmat, nu de puține ori de către comentatori, că opera lui Pynchon e influențată de ficțiunile lui Borges sau de scrierile lui Nabokov. Cîteva precizări și nuanțe se impun.

La Borges mișcarea e de la cuvînt spre răsfrîngerea cuvîntului și chiar spre umbra cuvîntului. În ficțiunile sale construite pe subtilități sau arcane ale limbii sau pe speculații esoterice ale matematicii, rafinamentul și straneitatea lingvistică lasă să se întrevadă o zonă rarefiată a incredibilului și fantasticului, care nu e de fapt decît un reflex al lor. Cuvintele la Pynchon stabilesc, e drept, conexiuni terifiante, prilejuiesc revelații dureroase sau de coșmar, dar ele provin dintr-o confruntare imaginativă critică a lumii în care trăim.

Mai apropiată de Nabokov, ficțiunea lui Pynchon pornește dintr-un demers artistic inițial întrucîtva asemănător : arbitrariului realității îi este opusă o imagine frecvent parodică a legăturilor secrete care-i asigură o precară și incertă stabilitate. De altfel printr-o semnificativă coincidență, în *Ada*, locuitorii Anti-Terrei au o

Scanned with OKEN Scanner

oarecare conștiință a posibilității ca Terra să existe... dar ca o *nevroză colectivă*. Nu sîntem departe de *paranoia* pynchoniană !

Scrisul lui Nabokov, cu strălucitoarea lui vervă lingvistică, cu neîncetata parodiere a stilurilor și a motivelor literare și culturale, cu jocul și manipularea orizonturilor temporale, cu dirijarea vizibil amuzată și superioară a personajelor, e pînă la urmă o permanentă celebrare a nostalgiei după un trecut nicicînd întrecut. Aceasta i-a și atras calificarea de „nostalgist", sau cum își spunea însuși scriitorul de *preterist,* cuvînt derivat din *preterite*, folosit și de Pynchon, dar cu un sens total deosebit : cei peste care *s-a trecut*...

Și în aceasta constă și deosebirea esențială la Pynchon, dincolo de apropieri ale procedeelor stilistice, de o aceeași inepuizabilă vervă și invenție verbală : în luminarea caracterului acestui trecut, în urmărirea obstinată dar și dezinvolt ironică a consecințelor și primejdiilor acestui trecut pentru *prezent,* în critica unei întregi culturi prin demontarea simbolurilor ei caracteristice pentru natura lor morbidă și pentru refuzul lor de „a-l pune pe om în legătură cu alți oameni". O foarte apropiată energie verbală extraordinară, amintind de Joyce din *Ulysses,* alimentează o exuberantă imaginație comică și o inteligență artistică neîntrecută în analiza și studierea complexei rețele de legături și alianțe contopite într-un sistem limitativ și refractar oricărei alternative, creat de progresul raționalității tehnologice. Discursul narativ relevă diferitele forme utilizate de sistem pentru a înlătura elementele opoziționale ale culturii, pentru a le absorbi și neutraliza într-o cultură care să instaureze acea conformistă „conștiință fericită", dincolo de care se află însă spaima, sila, frustrarea, teroarea și agresivitatea atît de prezente în lumea modernă de azi, atît de manifeste în reacțiile celor care trăiesc în ea.

Curcubeul gravitației a fost primit de către critică și cititori cu entuziasm, dar nu au lipsit uneori și expresii de nedumerire sau dezamăgire.

Scanned with OKEN Scanner

Richard Poirier comparînd romanul cu *Moby Dick* și *Ulysses*, afirma că : „marchează un avans față de amîndouă cărțile în modul în care tratează moștenirea culturală“, firește a lumii. Edward Mendelson, după ce observă că a fost proclamat la cîteva zile de la publicare drept o capodoperă, continua : „E cel mai important roman publicat în engleză în ultimii treizeci de ani“ (1973)...

Mai tîrziu, în 1977, L.O. Wolfley menționa că romanul „a creat un cult care continuă să crească“, și aceasta probabil și pentru că, așa cum remarca Roger Sale, deși „poate să deteste imperiul american... în fapt el îl și exprimă“.

Dezamăgirile și-au găsit și ele formularea în forme nu mai puțin directe. Peter Ackroyd salută „meșteșugul și dedicația“ scriitorului dar, spune el, „am avut sentimentul că există un măreț desen *(design)* simbolic a cărui lipsă am simțit-o mereu și dacă e așa, vinovat e dl. Pynchon“. Michael Wood susține, și poate cu o oarecare dreptate, că „în ficțiunea lui lipsește o întreagă zonă, zona a ceea ce e sugerat dar nu spus, arătat dar nu exprimat“... Iar Robert Alter după ce se referă la „structura ficțională ramificată enorm care are drept scop să ne ofere o imagine enciclopedică a neobositei distructivități a istoriei în era noastră“, conchide că „istoria redusă atît de exclusiv la isprăvile instinctului Morții este un mit metapsihologic, și nici un fel de istorie“...

Am citat doar cîteva din opiniile critice despre roman pentru a schița în același timp tipul și direcția reacțiilor față de ficțiunea pynchoniană în ansamblu, și nu pentru a contura „orizontul de așteptare“ din anii în care scrierile acestea apăreau, ceea ce nu este în intențiile rîndurilor de față. Ar fi, poate, suficient să mai amintesc aici aprecierile istoricului literar american Frederick Karl : „Cultura anilor '60 pe care o reflectă Pynchon e aceea care nu poate accepta modele (patterns) neîntîmplătoare, dacă și indivizii nu pot să-și permită ei înșiși experiențe întîmplătoare... Pynchon e poate scriitorul nostru american cel mai important *(quintessential)*, așa cum He-

Scanned with OKEN Scanner

mingway a fost timp de două decenii înaintea celui de al doilea război mondial" *.

La ceremonia de acordare a celei mai prestigioase distincții americane pentru literatură: *National Book Award* romanului *Curcubeul gravitației* Thomas Pynchon nu s-a prezentat, trimițînd în locul lui un cunoscut comic „profesorul" Irwin S. Corey să o primească...

1986

* V. Frederick Karl, *American Fictions 1940—1980, A Comprehensive History and Critical Evaluation*, Harper & Row, N. Y. 1983.

Scanned with OKEN Scanner

IMAGINAȚIE CRITICĂ SAU O CRITICĂ A IMAGINAȚIEI

Într-un eseu intitulat *Literatura reîmplinirii (The Literature of Replenishment)*, John Barth, unul din reprezentanții proeminenți ai prozei postmoderne americane, încerca în 1980 să facă un bilanț și în același timp să definească, într-un mod cît mai adecvat, trăsăturile caracteristice noii estetici narative. O încercare cu caracter teoretic urmînd, după doisprezece ani, unei tentative asemănătoare a aceluiași autor, publicată tot în paginile aceleiași reviste *Atlantic Monthly*, dar cu un titlu exact opus : *Literatura epuizării (The Literature of Exhaustion)*.

Două puncte de vedere diferite asupra aceleiași modalități artistice, explicabile prin trecerea unei perioade de timp care a permis clasificări și precizări, sau dificultatea cuprinderii într-o singură definiție, oricît de amplă, a multiplelor aspecte ale unui fenomen literar, contradictoriu cîteodată în manifestările sale? Și una și alta, sau, poate, nici una, nici alta...

Referindu-se în principal la proză, Barth constata în primul său eseu că romancierii se află în situația „folosirii pînă la capăt *(used-upness)* a diferitelor forme ale epuizării unor posibilități" narative și că, de aci înainte, nu le mai rămîne decît să parodieze vechi istorisiri *(stories)* și forme anterioare, deoarece problema lor esențială e conștiința „diferenței dintre *existența* unor adevăruri estetice ultime și modul de *folosire* artistică a acestora" și deci

a „transformării a acestor ultime adevăruri ale timpului nostru în materiale și mijloace ale propriei lor opere"*.

Constatările acestea nu aveau intenția, cum va explica autorul lor în cel de al doilea eseu, stînjenit oarecum că a fost rău înțeles în trecut, să semnaleze o „epuizare a limbajului sau a literaturii, ci a esteticii modernismului superior: acel admirabil, nu de repudiat, dar în mod esențial terminat «program»". Și totodată să sublinieze faptul că „formele și modalitățile artei viețuiesc în cadrul istoriei umane și sînt supuse, prin urmare, folosirii pînă la capăt, cel puțin în mintea unui număr important de artiști din vremuri și locuri anume", și ca atare orice „convenții artistice pot fi îndepărtate, înlăturate, depășite, transformate sau chiar folosite împotriva lor înșeși pentru a genera opere noi și vitale"**.

Dar nici aceste precizări nu-i par suficiente lui John Barth, mai ales după experiența criticilor ce i-au fost aduse după primul eseu.

Cu o vădită înclinație didactică — Barth a fost profesor de literatură la unele din cele mai prestigioase universități americane și continuă a fi un apreciat magistru — el definește mai întîi din punctul de vedere al istoriei literare estetica literaturii moderniste, a celei premoderniste, și numai apoi caută să formuleze cît mai limpede poziția sa în raport cu cele două estetici, poziția sa de practician , nu întotdeauna ortodox, și de teoretician, relativ acomodant, al postmodernismului.

„Dacă moderniștii — spune Barth — purtînd torța romantismului ne-au învățat că liniaritatea, raționalitatea, conștiința, cauza și efectul, iluzionismul naiv, limbajul transparent și convențiile morale ale clasei de mijloc nu sînt întreaga poveste, atunci din perspectiva acestor decenii care încheie secolul nostru putem aprecia că nici contrariile acestor lucruri nu sînt întreaga poveste. Disjuncția, simultaneitatea, iraționalismul, antiiluzionismul, autoreflexivitatea, mediul-ca-mesaj, olimpianismul politic

---

* John Barth, *The Literature of Exhaustion*, Atlantic Monthly, Aug. 1967, pp. 27, 31, 32.

** John Barth, *The Literature of Replenishment*, Atlantic Monthly, Ian. 1980, p. 71.

Scanned with OKEN Scanner

și un pluralism moral care se apropie de entropia morală, nici acestea nu sînt întreaga poveste".

Și atunci care ar fi „întreaga poveste"? După Barth, ea ar arăta cam așa: „Un program cuprinzător pentru ficțiunea postmodernă, cred, e sinteza sau transcenderea acestor antiteze... Autorul meu ideal postmodern nici nu repudiază pur și simplu, și nici nu imită pur și simplu pe părinții lui moderniști din cel de al douăzecilea secol și nici pe bunicii lui premoderniști din secolul al nouă-sprezecelea" *.

Ca atare, profesorul Barth, după o lungă listă de prozatori și romancieri pe care-i socotește *postmoderni* și unde figurează alături de americanii John Hawkes, William Gass, Donald Barthelme, Robert Coover, Stanley Elkin, Thomas Pynchon, Kurt Vonnegut Jr, englezii S. Beckett și John Fowles, francezii Raymond Queneau, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, sudamericanii Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Júlio Cortázar și italianul Italo Calvino, întocmește o altă listă de scriitori moderniști la care se pot afla „anticipări ale esteticii literare postmoderne", listă mergînd de la Kafka, Musil Thomas Mann la Gide, Proust, Joyce, T. S. Eliot, Faulkner, Ezra Pound etc. „anticipări" de găsit și în operele „predecesorilor" lor, cum ar fi (o nouă listă): Jarry, Flaubert, Baudelaire, Mallarmé, E. T. A. Hoffmann, și chiar mai departe în *Tristram Shandy* al lui Laurence Sterne și în *Don Quijote* de Cervantes...

Listele, ca mai întotdeauna listele bine rînduite, sînt impresionante, chiar dacă nu total justificate în clasificările lor dar, asemeni explicațiilor succesive și cîteodată contradictorii, nu izbutesc să înlocuiască o enunțare a cîtorva din tezele fundamentale ale postmodernismului, mai ales după ce radicalitatea ideilor lui literare a fost redusă fie la o „sinteză", fie la o „transcendere" !

Barth are totuși dreptate într-un sens. Oricum am înfățișa-o, „povestea" nu poate, desigur, să fie întreagă din moment ce postmodernismul nu e încă un fenomen

* John Barth op. cit., p. 70.

al trecutului, dar oricum între timp, o serie de lucrări de ficțiune și studii critice, de colocvii americane și internaționale de estetică și filosofie au reușit, dincolo de declarații și manifeste, să constituie o imagine, nu totală dar convingătoare, a importanței și noutății acestei viziuni a literaturii precum și a ideilor estetice care o legitimează.

Interesantă e și evoluția termenilor care le-au desemnat în timp, fiecare adăugînd și marcînd, de fapt, o altă notă, mai mult sau mai puțin definitorie.

La început a fost *metaficțiunea (metafiction)*. Termenul a fost introdus de criticul și romancierul William Gass, care, în eseul *Filosofia și forma prozei (Philosophy and the Form of Fiction)* după ce se referă la existența metateoremelor din matematică și logică, afirmă : „cazul nu e diferit în ceea ce privește romanul... Nu mă refer la acele plicticos de previzibile lucrări despre scriitori care scriu despre ce scriu, ci la acestea... în care formele ficțiunii sînt folosite drept material pe care pot fi suprapuse alte forme. Și într-adevăr multe din așa-numitele anti-romane sînt de fapt *metaficțiuni*“ * (s.n.). Cu alte cuvinte, acele metateoreme narative al căror subiect este însuși discutarea sistemului ficțional și a modalităților prin care realul este modelat de convențiile narative.

Într-un eseu-manifest, publicat în *Partisan Review*, în anul 1973, Raymond Federman, critic și romancier, propunea pentru noile forme de ficțiune o altă denumire „mai adecvată“ : *suprafictiune (surfiction)* (probabil după modelul franțuzesc : *surréalisme)* și proclama categoric : „Întrucît... nici un înțeles nu preexistă înaintea limbajului, înțelesul fiind produs în procesul scrierii (și al cititului), noua ficțiune nu va încerca să fie plină de înțeles, adevărată sau realistă, nici nu va încerca să servească drept vehicul pentru un înțeles gata făcut... Și numai prin eforturile unite ale cititorului și creatoru-

* William H. Gass, *Fiction & the Figures of Life*, Non Pareil Books, Boston, 1971, pp. 24—25.

lui (ca și acelea ale personajelor și naratorilor) va fi posibil să se extragă un înțeles din discursul ficțional" *.

Dar Jerome Klinkowitz, mai imperios și vehement, numește noua proză o *ficțiune a rupturii (disruptive fiction)* și declară : „Cea mai mare «ruptură» a tradiției ficțiunii practicată de inovatorii din anii 1967—68 și după aceea a fost reîntoarcerea genului pe un tărîm estetic mai pur" **.

O explicație a acestei „rupturi" a fost căutată de unii critici din Statele Unite în tulburările sociale și în amplele reexaminări ale structurilor societății americane intervenite în deceniile '60—'70 care, susțin ei, au pregătit terenul pentru o nouă explorare și definire a caracterului existenței și conștiinței individuale, deoarece „cînd textura societății este sfîșiată și reconfigurată, același lucru se întîmplă și cu conștiința, amîndouă fiind aproape una". Identificări de acest fel nu au lipsit în diversele tentative de caracterizare a fenomenului. Aș vrea să citez doar una singură, aceea a cunoscutului critic și istoric literar Leslie Fiedler, care, în entuziasmul său, i-a apreciat pe reprezentanții postmodernismului american ca fiind cu adevărat revoluționari, trăind în viitor, și i-a asemănat cu personajele din povestirile de *science fiction*, declarîndu-i niște „noi mutanți" — *The New Mutants*, titlu de altfel și al eseului publicat în *Partisan Review*. Distanțele și nuanțele riscă să cam dispară cînd se stabilesc asemenea corespondențe grăbite...

Într-un context social și cultural în care jocul condiționării reciproce, al ponderii factorilor identificabili ca și al acelor, din păcate, neidentificabili, ca să nu mai vorbim de reacțiile individuale, e cu totul imprevizibil, nu mi se pare deosebit de relevant sau fructuos să ne oprim la influențe mai mult sau mai puțin „certe". Am putea vorbi de o atmosferă mai generală care, fără îndoială, a găsit un ecou în gîndirea artistică. Mă refer

---

* Raymond Federman, *Surfiction : A Position, Partisan Review*, Fall 1973, p. 429.

** Jerome Klinkowitz, *Literary Disruptions, The Making of a Post-Contemporary Fiction*, University of Illinois Press, 1975, p. 194.

la consecințele de ordin epistemologic ale noilor concepții asupra naturii și legilor universului și anume la treptata și esențiala schimbare a conceptului de realitate, la răsturnarea viziunii raționalist-optimiste a posibilităților umane de a descifra cele mai intime procese ale mediului înconjurător și la îndoiala că totul s-ar desfășura potrivit unei logici deterministe datorită căreia am avea răspuns la orice întrebare privind mecanismele lumii. Cultura și mai ales ceea ce se numește în Statele Unite *mass culture* — adică aceea difuzată prin intermediul variatelor mijloace de informare și culturalizare — care are un pronunțat caracter afirmativ, îndeplinind un rol de neutralizare a oricărei negativități și de disimulare a tendințelor de control și represiune, a fost supusă în aceste noi condiții unei necontenite erodări și contestații. În încercarea de a trece dincolo de îngrădirile rigide și arbitrare ale structurilor acestei culturi, scriitorii postmoderni demistifică codurile ideologice și de comportament care stau la originea sistemelor de articulare, interpretare și manipulare.

Fenomenele sociale menționate au contribuit la accentuarea acestui proces, acutizîndu-l chiar. Reacțiile artistice — în măsura în care le putem numi reacții — au fost variate, tinzînd să pună în valoare, prin contrast, importanța reevaluării individuale a caracterului și formelor relațiilor omului cu lumea.

S-a căutat de asemeni o anume ascendență a prozatorilor postmoderni americani în *le nouveau roman,* întrucît lucrările teoretice ca și romanele lui Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute și Michel Butor au fost cunoscute și au avut o anume popularitate în Statele Unite în traducere. În fapt „sensibilitatea" vitalistă americană nu a acceptat nici reducția lor fenomenologică, nici tehnicile literare prea abstracte. Ceea ce au determinat totuși, dimpreună cu ecoul unor lucrări teoretice ale lui Barthes, Derrida, Deleuze, Foucault, Todorov, Lyotard, traduse și publicate prin reviste sau volume de eseuri, a fost suscitarea unor vii și controversate discuții în mediile literare asupra romanului și o susținută reexaminare a naturii formelor și tehnicilor sale. Semnificativ pentru tipul de reacție al

Scanned with OKEN Scanner

noilor scriitori americani mi se pare a fi următorul pasaj, cu tonul său caracteristic pragmatic, din culegerea de povestiri : *Moartea romanului (Death of the Novel and Other Stories*, 1969) a lui Ronald Sukenik, o personalitate interesantă a curentului : „actul compunerii unui roman nu e deosebit în esența lui de acel al compunerii realității cuiva, ceea ce îmi reamintește de o deviză inspirată din critica lui Robbe-Grillet și anume că treaba didactică principală a romancierului contemporan e să-l învețe pe cititor cum să-și inventeze lumea". Or, lumea aceasta e inventată de text, în el se afirmă capacitatea imaginativă a autorului ca și aceea a lectorului de a se diferenția de constrîngerea exterioară a sensurilor impuse de o totalitate socială inacceptabilă și de a-și construi un tărîm cu legile sale proprii.

Ca și în arta plastică americană, unde evoluția de la expresionismul abstract la arta conceptuală — premergînd într-un sens mișcarea postmodernilor — a marcat o neîncetată reducere a referențialității exterioare și o orientare a procesului imaginativ spre însăși activitatea de creare a obiectului de artă, tot astfel în poezia și proza deceniilor '60 și '70 accentul s-a deplasat spre formele de expresie, spre dezvăluirea latențelor textualității discursului narativ sau liric, vorbind despre sine însuși și despre sistemul său de structurare într-o realitate proprie.

Și reprezentanții modernismului căutau „să controleze, să ordoneze, să dea o formă și semnificație imensei panorame a futilității și anarhiei... istoriei contemporane", cum spunea T. S. Eliot vorbind despre *Ulise* al lui Joyce. Dar această concepție ordonatoare el o considera a fi mitul, de care chiar Joyce se îndepărta uneori sau căuta să se elibereze, ironizîndu-l sau parodiindu-l. Fatalmente îngrădit de aceleași limitări ale naturii umane, omul repetă în mit mereu aceeași poveste. Constrîns la o anumită stereotipie a mișcării fizice și psihice, în ciuda variației în peripeții, mitul reduce în ultimă instanță diferențele și discordanțele contingenții, ignoră alteritatea preferînd redublarea și creează o imagine simbolică a totalității în care realitatea concretă a individualității se topește în irealitatea metaforei. Bloom e *l'homme moyen*

Scanned with OKEN Scanner

sensuel, e un *Everyman*, în portretul căruia se oglindește *întreaga* umanitate a oamenilor obișnuiți. Și timpul e oprit, cu puterile magice ale mitului, într-o singură zi, în care eroii repetă la modul *universal uman* rătăcirile lui Ulise, ale lui Telemah sau ale Penelopei. Contingentul e silit să intre în tiparele modelului și se transformă într-un repertoriu de analogii, pline de virtuozitate și culoare, ale unor aceloraşi gesturi și reacții dintr-un trecut repetabil. Prezența devine absență, timpul e o evocare sintetizatoare a timpului, o *epifanie*, clipă în care înfățișările succesive ale întîmplărilor se ilumineză într-o singură ipostază ca și eternă.

Un proces asemănător se petrece și în *Căutarea timpului pierdut*. Metafora proustiană urmărește să dezvăluie cititorului esența eternă a realității, întreprindere iluzorie întrucît ea nu poate restitui decît momente fugitive ale acestei „esențe", întrevăzute într-o succesiune a unui timp oprit în loc. „Miracolul unor analogii" face posibilă pentru scriitor eliberarea întîmplărilor și experienței vieții de finitudinea implicită a prezentului, întrucît în amintire sau în imaginație ele se ivesc *fără* realitatea lor. Astfel ele pot fi retrăite de către un *eu intemporal* „care nu apare decît atunci cînd printr-una din acele *identități dintre prezent și trecut*, el se poate afla în singurul mediu unde poate trăi și se bucura de *esența lucrurilor*, adică *în afara Timpului*". (*Le Temps retrouvé* s.n.).

În încercările de ordonare a haosului, de integrare a unui timp ostil în planul metafizic și social, de recîștigare a esenței umane înstrăinate, modernismul de la începutul veacului douăzeci se distanța de convențiile realismului, speculînd asupra experienței individuale văzută ca o dramă simbolică a eului, a conflictului dintre integrarea eului în lume și a lumii în eu. Coordonatele temporale și spațiale se puteau modifica oricînd, transformate în elemente ale acestei drame a eului care căuta să cuprindă în viziunea sa mitică un univers și o umanitate simultană, condamnată să refacă mereu aceleași întîmplări ale unui trecut devenit prezent, ale unui viitor aflat în trecut.

Scanned with OKEN Scanner

Corectînd deopotrivă o anume impresie de epigonism, sugerată poate chiar și de numele *post*modernismului și în același timp de negație a unor valori literare, Robert Coover, unul din importanții noi romancieri, explica într-un interviu : „Am ajuns la capătul unei tradiții. Nu vreau să spun că am ajuns la sfîrșitul romanului sau al formelor ficționale, ci doar că mijloacele folosite de noi pentru a privi lumea și pentru a ne adapta la ea prin ficțiune sînt în schimbare... Problema nu e limitată la modul în care arta narativă este produsă ; presupunerea noastră de bază referitoare la univers a fost schimbată și în acest fel schimbarea s-a produs în însăși baza metaforei prin care este înțeles universul“...

După Ricoeur metafora ar fi „procesul retoric prin care discursul declanșează puterea pe care o au unele ficțiuni de a redescrie realitatea“, cu alte cuvinte, de a lumina potențialități ascunse de o folosire literală a limbii. Dar pentru aceasta „a redescrie“ realitatea ar trebui înțeleasă ca o exprimare semnificativă a experienței actuale.

Datorită naturii umane, ca și caracterului universului, nu avem posibilitatea de a cunoaște în mod obiectiv lumea înconjurătoare, re-cunoașterea ei este mediată de limbă. Prin limbă, omul se detașează de referință, de obiecte, intrînd în contact cu el însuși și cu ceilalți. Domeniul referințelor, al obiectelor unei lumi presupus obiective, pierde astfel contururile stabile și delimitate. Această subiectivizare a cunoașterii dizolvă lumea tradițională, pentru a construi, după imaginea și asemănarea sa, alte lumi posibile.

Ținînd seama de natura metaforică a limbii, scriitorul postmodern reevaluează incertitudinea experienței umane într-un discurs a cărui ambiguitate și artificialitate sînt ironic recunoscute, spre deosebire de retorica realismului al cărei scop final era faimoasa *suspension of disbelief* (suspendarea neîncrederii) în posibilitatea reproducerii realității. În tentativa de mediere a relației cu lumea acest discurs urmează îndeaproape treptele și modalitățile de organizare ale limbii, clasificînd, categorizînd, conceptualizînd. Refăcînd în mod invers acest drum, prin

Scanned with OKEN Scanner

explorarea relației text-scriitor și deci a modului în care ficțiunea este produsă, se poate sugera cum sînt produse sistemele noastre de înțelesuri.

Scriitorul postmodern își propune să examineze maniera în care sînt create aceste sisteme și în ce măsură ele intensifică sau obscurizează relațiile noastre cu lumea, îndreptînd atenția cititorului nu atît spre *ceea ce* se poate vedea, ci spre *cum* și *ce* se poate înțelege.

Metafora, care în literatura modernismului apropia diferențele și contrastele realității contingente, unificîndu-le în mit, este folosită aici dimpotrivă, pentru a accentua deosebirile, ambiguitățile și natura accidentală sau ipotetică a realității și ca o consecință caracterul artificial și incomplet al formelor literare. Așa se explică de ce această literatură se întoarce ironică asupra ei, subliniind diferența dintre sine și celălalt, dintre artificiu și realitate, stăruind asupra preciziei detaliului individualizat și supus conceptualului și nu metaforicului. Preocuparea susținută pentru desfășurarea procesului de creație constituie astfel o modalitate de a contura mai exact modul în care oamenii se definesc și reacționează la descoperirea de corespondențe în lumea din jur, aceasta neînsemnînd că ei trăiesc într-un univers care nu are un sens, ci dimpotrivă : ceea ce e luat drept „lume“ e de fapt o proiecție a formelor imaginației umane influențate de sistemele limbii.

Romancierul Robert Coover consideră în „Prolog și dedicație lui Cervantes“ din volumul *Pricksongs and Descants* (*Punct și contrapunct*, 1970) că, asemeni marelui scriitor spaniol care a schimbat preocupările oamenilor dinspre Cetatea lui Dumnezeu spre Cetatea Omului, ar trebui să ne îndreptăm acum atenția spre Cetatea percepției umane și pentru aceasta ar trebui să luptăm împotriva „inconștientelor rămășițe mitice din viața umană“.

Personajele scriitorului sînt de aceea frecvent angajate într-o activitate, aproape deznădăjduită, de respingere a unei lumi prinsă în tiparele unei naiv optimiste mitologii și de construire a unor sisteme proprii care să-i ajute să dea un alt sens vieții lor, plină de incertitudine

Scanned with OKEN Scanner

și haos. Astfel în *The Universal Baseball Association, Inc. J. Henry Waugh Prop.* (*Asociația universală de baseball*, 1968) personajul central, Henry Waugh, un funcționar mai în vîrstă, găsește dragoste și tovărășie umană în jucătorii imaginari ai unei echipe de baseball, inventată, dirijată (cu ajutorul unor zaruri și tabele) și dusă la victorii și eșecuri, doar de către el însuși, în imaginația și în singurătatea locuinței sale.

Tensiunea dintre eforturile de a construi și menține această ficțiune și dorința de a crede în existența independentă a acestui sistem capătă accente dramatice, evidențiind încă o dată fascinația exercitată de propriile noastre ficțiuni, permanenta primejdie, de a fi și rămîne în dependența lor. Conștient într-un fel de inevitabila primejdie, unul din personaje amintește chiar de această perspectivă în cîteva cuvinte definitorii : „Dincolo de fiecare meci el vedea un altul, și încă un altul, într-o succesiune fără de speranță și fără de sfîrșit... Ar fi vrut să abandoneze, dar ce înseamnă «să abandoneze» ? Jocul ? Viața ? Ai putea să le separi ?...“

Accentul se deplasează astfel de la constrîngerile lumii exterioare spre puterea creatoare a omului, spre structuri și variații ale formelor vieții interioare, apreciate în chip lucid, întrucît această viață poate fi determinată și modelată într-o măsură semnificativă de înseși percepțiile umane. Ceea ce nu duce la o reafirmare a solipsismului unei lumi închise în sine, ci la o stimulare și eliberare a imaginației, menită să risipească iluziile propriilor noastre împăcări cu o ordine exterioară aparentă.

În povestirile din *City Life*, prozatorul Donald Barthelme, printr-o tensiune permanentă între expresia creativității și aceea a adaptării, dă un accent dramatic sterilității și vidului produse de o adaptare constantă și fără rezerve la conformismul vieții sociale moderne. În „viața orașului“, imagine semnificativă a unei totalități inacceptabile, se manifestă tot mai puternic diferitele forme ale împăcării, ale acceptării, de aceea conchide scriitorul într-una din povestiri : „Astăzi problema nu e *angst*-ul, ci lipsa de *angst*“. O consecință este și sterili-

Scanned with OKEN Scanner

tatea, banalitatea și deformarea limbajului așa-zis „public", adică folosit în viața socială, în care omul nu mai poate afla o structură care poate da o formă sensului de sine, ci doar unor situații convenționale, marcate de derizoriu și banalitate. În povestirea *The President* cînd eroul vorbește : „Se aud numai cadențe". Nespunînd de fapt ceva, el face doar gesturile cunoscute și repetă fraze goale astfel că : „Dările de seamă din ziare ale cuvîntărilor lui menționează doar că a atins un număr de probleme din domeniul..." *(Unspeakable Practices, Unnatural Acts — Practici de nevorbit, acțiuni nefirești, 1968).* Același scriitor a reluat într-o formă parodică unul din cele mai populare mituri ale inocenței răsplătite : *Albă ca zăpada* (*Snow White*, 1967) — inocență inexistentă de altfel, în înțelegerea modernă atît la nivelul cuvîntului, cît și la acela al lecturii, al interpretării — și l-a confruntat, printr-o nouă configurație a personajelor și întîmplărilor, cu viața cotidiană din societatea contemporană. Rezultatul confruntării consemnează un total faliment axiologic, ca și o categorică imposibilitate a unei naivități epistemologice a omului de azi. Exprimîndu-și această derută, unul din personaje se întreabă, făcînd aluzie la estetica jamesiană : „Unde este desenul din covor ?", ca să-și răspundă singur : „Sau e doar... covorul", afirmînd implicit că oricare ar fi „desenul" pe care-l distingem în experiența realității, el e iluzoriu, e doar o ficțiune liniștitoare.

Obsesia aparent lexicală a scriitorului, relevantă pentru dezvăluirea vidului mental de dincolo de clișee și formule, vizează de fapt un fenomen mai complex, acel al copleșirii lumii vii și a imaginației de către ceea ce el numește „umplutură, gunoi" *(fillers, trash)*, adică de ceea ce este inert, convenție, manipulare acceptată, înăbușire a gîndirii libere, și de aceea el „acordă o deosebită atenție acelor aspecte ale limbii... care pot fi văzute ca modele ale fenomenului gunoiului". De aici și opinia sa că formele și operele literare trebuie să producă un stimul al reflecției, pentru aceasta nefiind necesar ca opera să ducă la o explicație a ceva existent în exterior, „ci să poată ființa prin ea însăși". Lectorul

unei asemenea opere „trebuie să o reconstituie prin participarea sa activă... să o ducă la ureche ca să-i audă tumultul interior" (*After Joyce* — După Joyce)*.

Barthelme este preocupat de forme narative care să nu stea sub presiunea unui scop, fie al acțiunii, fie al temei *(dianoia)*, acordînd o deosebită atenție și insistînd asupra impulsului *elaborării* și mai puțin asupra celui teleologic al narațiunii. Unul din procedeele sale favorite este astfel colajul pe care-l concepe ca o formă provocativă pentru imaginația cititorului: „Sensul colajului e acela că lucruri neasemănătoare sînt alăturate pentru a face, în cel mai bun caz, o *nouă realitate*. Această nouă realitate, în cel mai bun caz poate fi sau implica un *comentariu asupra celeilalte realități* din care a venit și poate fi, de asemeni, cu *totul altceva*" (s.n.).

Programatica subliniere a irelevanței convențiilor narative în raport cu viziunea contemporană a încercărilor de cunoaștere a ceea ce e sau ar putea fi realitatea, se exprimă și în insistența cu care teoria ficțiunii este explorată, cu frecvente accente parodice, prin însuși procesul constituirii ficțiunii.

Unul din cei mai virtuoși practicieni ai acestei forme a scriiturii postmoderne americane este John Barth. El duce mai departe tentativa de subiectivizare a scrierii unei narațiuni și a imaginii celui care o scrie, realizată într-un mod mai puțin teoretic încă de Laurence Sterne în *Tristram Shandy*. Prin intervenții auctoriale adresate direct cititorului sau prin discutarea amuzată a impasurilor, dificultăților sau soluțiilor ivite în cursul construirii povestirilor sau romanelor sale, Barth depășește metafizica gidiană implicită în *Les Faux Monnayeurs (Falsificatorii)*, a existenței scriitorului descris de un alt scriitor scriind aceeași carte, ca o monadă cuprinsă într-o altă monadă, topindu-se unul într-altul într-o aceeași individualitate, dedublată parcă. Cititorul, la Barth, este invocat ca o altă prezență reală, scrisul nefiind o imagine generalizată a existenței sau un monolog solipsist, ci o încercare de elucidare a unei situații parti-

---

* *Location*, 1, Summer, 1964.

culare în care *dialogul* se dovedește a fi necesar pentru ca ficțiunea să poată exista dincolo de iluziile unei reprezentări realiste. Acest tip de narațiune autoreflexivă e prezent în povestirile din *Lost in the Funhouse* sau amplu ilustrat în masivul roman epistolar *Letters* (Scrisori, 1979). Aici personajul central e chiar *Autorul*, numit ca atare și identificat cu persoana, ocupația și starea civilă reală a scriitorului. Manipulînd în mod deschis, cu ironie și umor, celelalte personaje, existente în scrieri anterioare și reluate aici, din momentul în care rămăseseră altădată, Barth le solicită să-l ajute în ducerea mai departe a cărții, proiectată de el dar realizată acum prin lămuririle produse de confesiunile lor. Prezența oarecum fizică a autorului ca Autor, a unor multiple puncte de vedere, subliniază în mod deliberat caracterul ficțional al narațiunii și înlocuiește centrul de referință constituit în romanul tradițional de personaje, cadre și acțiune cu acel al scriitorului și al scrisului său. Caracterul relativ și contingent al operei devine astfel evident și sensul ei nu mai e descoperit în corespondența cu ceva din afară, ci este proiectat și inventat în însăși producerea operei, marcîndu-se astfel natura conștientă, creatoare a experienței umane individuale, aceea care produce lumea.

Critica încercărilor de obiectivare a viziunii romanești a realismului, a formelor tradiționale ale romanului, este caracteristică pentru scrierile postmodernilor americani.

Mai frecvent întrerupt de reflecții teoretice, romanul *Up* (*Sus*, 1968) al lui Ronald Sukenik este o relatare a modului în care scrierea unui roman *Up* îl ajută pe scriitorul și profesorul de literatură Ronald Sukenik, personajul central al cărții, să facă față problemelor sale de viață. Aparent paradoxal, ideea scrierii romanului este mărturisită de personajul central a fi: „Părăsire a turnului de fildeș atît de dăunător și maladiv. Contactul cu Exteriorul esențial pentru nervi, dacă există vreun Exterior și dacă acesta înseamnă un contact". Și totuși încurcăturile sale în viață îl împing mereu spre masa de scris și spre continuarea romanului. Căci, așa cum le explică studenților săi: „Ar fi greu să supraestimăm

importanța imaginației în *confruntarea și chiar crearea lumii în care trăim*" (s.n.). E ceea ce îl face să o scoată la capăt și să-și termine cartea. Sukenik, personajul central, devine astfel romancierul Ronald Sukenik, cel real, care-și celebrează triumful împreună cu alți prieteni (un scriitor se ivește „într-o scurtă apariție specială, ca invitat din propriul său roman") și ei reali, ca și cu soția sa, cea reală, în finalul narațiunii.

E încă o modalitate de a afirma că sensul existenței nu poate fi preexistent, deoarece ar trebui să presupunem o preînțelegere a unui sens care nu poate fi decît posterior desfășurării vieții. Vom afla de aceea, nu atît obscurități sau extraordinare invenții stilistice în aceste scrieri, incertitudinile sau diferențierile cu privire la formele tradiționale ale romanului manifestîndu-se cu precădere la nivelul narativ.

Nivel care reflectă însăși condiția existenței umane, considerată de un mare scriitor modern american, cum e Faulkner, a fi însăși esența „tragediei vieții", fiindcă „viața trebuie să fie prematură, neconcludentă și de neconchis; trebuie să fie înainte de ea însăși, înaintea ei ca să fi fost cumva". Tonalitatea aceasta tragică nu este însă caracteristica romancierilor postmoderni americani. În ficțiunile lor omul își consideră soarta sau situația sa, cu o imaginație flexibilă, disponibilă pentru orice posibilă schimbare la îndemînă, ceea ce transformă latenta disperare existențială într-o așteptare a imprevizibilului tincturată de un umor sapiențial, mai dezlănțuit sau mai reținut, și care e, cum ar spune Beckett, un „rîs care rîde... de ceea ce înseamnă nefericire" (Watt). E tipul de umor care face spaima suportabilă, dar care nu o ignoră, intensificînd uneori chiar ceea ce ar fi de presupus că atenuează. Indecizia privitoare la sensul sau relațiile dintre eu și lume e dublată de acceptarea nesiguranței și chiar a acceptării unei lumi văzute ca o multiplă întîmplare, uneori poate chiar și absurdă.

Perspectiva scrisului postmodern respinge astfel în mod radical tentativa modernistă de a oferi o falsă speranță de acomodare cu imposibilul prin modelele mitice ale unor virtuale experiențe umane, reluate și actualizate

Scanned with OKEN Scanner

printr-o pirotehnie de efecte stilistice care nu fac decît să repete zadarnic gestul lui Isaia.

Fără îndoială că ideea unei lumi care rezistă oricăror încercări de a-i găsi un sens ar fi o premiză ce n-ar duce literatura decît la sterilitate, dacă jocul imaginației neconstrîns de nici un model sau simbol impus din exterior nu ar constitui o demonstrație a ingeniozității, stăruinței și vitalității reacțiilor umane în fața amenințării neantului. Și în acest fel suferința de a trăi este transformată în confruntarea lucidă a ideii de a trăi. Iar modalitățile acestei confruntări vor fi infinit variate, infinit particulare, căci posibilitatea experienței devine pentru postmoderni experiența posibilității, fragmentare sau discontinue oricum ar fi ea.

Între aceste posibilități este și aceea a existenței unor individualități, să le spunem așa, „poroase", ca personaje în scrierile postmodernilor. În romanul realist tradițional, personajul era înscris într-o evoluție pozitivă sau regresivă, orice schimbare a sa implicînd o constantă referire la o schemă caracterială dată, constituită ca urmare a influențelor și reacțiilor la mediul înconjurător natural sau social. Declinul influențelor formative clasice în societatea modernă și afirmarea tot mai puternică a tendințelor condiționant-represive ale rațională tehnologice au trezit un răspuns negativ în încercările literaturii moderniste de realizare a unui personaj care își afirmă personalitatea opunîndu-se acestor tendințe prin refugiul într-o identitate, un eu, constituit prin transformarea prezentului detestat într-o proiecție mitică, simbol al posibilității de recîștigare a salvării proprii.

Disoluția personajului, chiar și în această formă, nu a întîrziat însă. Joyce, în ultima parte a creației sale, în *Finnegans Wake*, renunță la ideea consecvenței caracteriale date a personajelor care se transformă unele într-altele, schimbîndu-și și numele în situații și semnificații textuale noi. Rămînînd însă, pînă la urmă, întruchipări, glasuri mai degrabă ale unor principii universale...

În măsura în care continuăm să le numim astfel, „personajele" din proza postmodernilor americani vor fi

Scanned with OKEN Scanner

tot atît de discontinue și neconforme pe cît vor fi situațiile și momentele în care se vor afla, fiind mai curînd ce spun atunci decît ceea ce au fost. Eul lor, se presupune în aceste condiții, chiar dacă e oarecum centrat ca urmare a unor confruntări interioare, e totuși mai flexibil, mai înclinat spre multiplicitate, mai receptiv la efectele disipative ale experienței și în acest mod mai sensibil la prospețimea și la noutatea unei lumi care apare astfel mai diversă și mai puțin schematică. În același mod el nu este împins spre o asimilare dominatoare a personalității celorlalți în folosul dezvoltării proprii. De aici fluiditatea, fragmentarea sau transparența acestor personaje, constituite aparent dintr-o suită de exprimări verbalizante, foarte percutante cîteodată, alteori mai vagi sau difuze, decît avînd ceea ce am numi o comportare consecventă a unui „caracter" (De cîte ori gesturile sau reacțiile cuiva nu ne apar total inexplicabile sau imprevizibile, în raport cu ce și cu cît se știe despre el?). De altfel nici psihologismul, nici behaviorismul nu au putut înlătura în mod convingător îndoiala în existența unui eu totalizant, răspunzător și identic față de toată gama reacțiilor noastre la ceea ce credem a fi lumea exterioară.

Thomas Pynchon, propunîndu-și, așa cum reiese din analiza scrierilor sale, să proiecteze condiția și originile lumii moderne în romanele *V* și *Curcubeul gravitației*, realizează o convingătoare imagine a riscului existent la cei doi poli extremi a acestei viziuni a personalității umane: desprinderea totală din rețeaua condiționărilor de orice natură și condiționarea totală, parodic pavloviană.

La unul din poli: destrămarea lui Benny Profane, un *schlemil* incorigibil, „un yoyo uman", plutind într-un *flou* existențial, întîlnind incidental pe alții, neîntîlnindu-se niciodată pe sine, neatașat și neatașînd, nu din principiu ci din întîmplare, și dispărînd undeva într-o reală sau simbolică noapte. *(V)*. La celălalt pol: dezintegrarea în neștiut a lui Tyrone Slothrop, condiționat total încă din copilărie de un pavlovist fanatic, incapabil să refacă procesul invers decît cu prețul adoptării unor fugitive identități, mereu altele, dar fără nici un ecou profund în si-

Scanned with OKEN Scanner

nea sa, ceea ce va duce în cele din urmă la dizolvarea, dezagregarea sa în necunoscut *(Curcubeul gravitației)*.

Ironizînd procesul gîndirii simbolice descrise de Ernst Cassirer, potrivit căreia personalitatea și ego-ul uman ar fi indisolubil legate de nume, Thomas Pynchon, și într-o mai redusă măsură și Kurt Vonnegut dau nume extravagante sau caricaturale personajelor din scrierile lor, subminînd astfel importanța identificării și pînă la urmă chiar și a descrierii „caracterului" în ficțiune. Sensul acestor nume poate fi uneori contradictoriu sau dezamăgitor în raport cu acțiunile personajului, sau să sublinieze parodic intenții ratate. Și stabilind o distanță critică între cel numit și cel ce numește, procedeul relativizează presiunea circumstanțelor asupra identității lor.

Un practician al chirurgiei plastice e numit, firește, *Schoenmaker* — combinație germano-engleză: „făcător de frumos", numai că operatorul în chestiune nu face altceva decît să îndrepte nasuri. Tînăra Jessica *Swanlake* (= „lacul lebedelor") e într-un fel ridiculizată în frămîntarea ei prea puțin reală, provocată de necesitatea de a alege între dragostea lui Roger Mexico și aceea a lui Jeremy *Beaver* (castor), asemeni Odettei din baletul respectiv, ca să nu mai precizăm că unul e prezentat intens pozitiv și celălalt intens negativ, un alt mod de a ironiza falsitatea de fapt a conflictului etc. etc.

Toate aceste respingeri sau transformări, nu de puține ori parodice, ale convențiilor impuse de formele literare tradiționale nu sînt simple încălcări deliberate, făcute de dragul unor experimente, ele corespund unor dislocări epistemice reale, caracteristice modului de gîndire al contemporanilor noștri. Fragmentarea, întîmplătorul, structurile aleatorii, colajul, autoreflexivitatea sînt menite să violenteze așteptările literare ale cititorului de azi, și să provoace o atitudine critică în obișnuita sa receptare a discursului social. O principală justificare a fragmentării și a libertății improvizatorice o constituie tentativa de eliberare de o totalitate amenințătoare, mai evidentă sau mai puțin vizibilă, și în acest fel de punere în lumină a conflictelor și paradoxurilor inerente descoperirii individuale a naturii cunoașterii și a limitelor identității și exprimării ei.

Scanned with OKEN Scanner

Ecoul și aprecierile literaturii postmodernilor americani sînt într-un sens o indicație a legitimității inovațiilor pe care le-au adus, și poate nu e chiar nesemnificativ faptul că scriitori ca John Barth, Thomas Pynchon, Ronald Barthelme au primit fiecare pînă în 1974 cel mai prestigios premiu literar american: *National Book Award*, și împreună cu scriitori ca Robert Coover, Joseph Heller, William Gass, o serie de alte importante distincții literare. Multe din cărțile și romanele lor au figurat un timp îndelungat pe lista de *best-sellers* și au cunoscut critice entuziaste.

Dar, evident, aceasta nu e totuși „întreaga poveste", cum ar spune Barth.

După unul din veteranii criticii americane Alfred Kazin, scrierile postmodernilor nu ar fi literatură. „Și Barthelme ? se întreabă el. Sau însăși literatura ? Ea a fost despuiată, redusă la absurd, la consumatorii ei... E Barthelme un „romancier ?" Întrebarea lui Kazin e retorică, firește, deoarece răspunsul pe care-l dă e negativ.

Pentru un critic de formația și gustul lui Kazin, adept al unui realism tradițional, experimentalismul ficțiunii, narațiunea cu final deschis, cu un punct de vedere fragmentar, uneori ambiguu, alteori multiplu, autoreflexivitatea procesului de creație, jocul lingvistic nu puteau să nu trezească o reacție de contrarietate sau chiar de negație directă.

Mai semnificativ ambiguă pare și aprecierea intenționat ironic-rezervată și chiar într-un fel autoreductivă, a esteticianului și semioticianului Umberto Eco, exprimată într-un interviu acordat publicației *Boundary 2*, „revistă de literatură postmodernă" a universității Statului New York.

„Răspunsul postmodern la moderni — spune Eco — este acesta : în loc să recunoască trecutul, întrucît el nu poate fi distrus, deoarece distrugerea lui ar duce la tăcere, ei preferă să-l viziteze în chip ironic, într-un fel care nu e inocent (nimeni nu poate vorbi într-un mod inocent) și să joace conștient și cu plăcere un joc al ironiei..." Și continuă: „Ironia, jocul metalingvistic, enun-

ţul la puterea a doua, acestea sînt caracteristicile postmodernilor... În cazul modernilor, oricine nu înţelege jocul poate doar să-l respingă. În cazul postmodernilor se poate să înţelegi jocul greşit luînd lucrurile în mod serios". Şi după această butadă, ducînd mai departe „relativizarea" semnificaţiei demersului postmodernist, Umberto Eco conchide: „... e limpede de ce Sterne şi Rabelais erau postmoderni, şi de ce Borges trebuie cu siguranţă să fie, de ce la un artist cele două momente: moderne şi postmoderne — pot coexista sau să se urmeze unul după celălalt la intervale scurte sau să alterneze..."

În logica scrierilor despre care am discutat pînă aici, să-mi fie îngăduit să las finalul deschis...

1985

Scanned with OKEN Scanner

JOHN BARTH, ORCHESTRATORUL

— POSTURI ȘI IMPOSTURI ALE FICȚIUNII —

„Pretinzînd că s-au întîmplat lucruri care de fapt nu s-au întîmplat, și că există oameni care nu există, am văzut că pot ajunge la un frumos adevăr pe care realitatea îl întunecă — și aceasta mai ales cînd m-am învățat să abandonez mitul și să-mi modelez închipuirile mele după oameni și fapte reale..."

J. B.

Suplimentul săptămînal al marelui ziar american *New York Times*, *The New York Times Book Review* tinde să prezinte o imagine deajuns de edificatoare a sensului și rezultatelor activității editoriale din Statele Unite și implicit al acestui ciudat amestec de kitsch și sofisticare ce este atotprezent în viața culturală de peste Ocean. Fără a avea prestigiul intelectual al cunoscutului *Times Literary Supplement* din Anglia, revista americană are o largă popularitate în rîndul cititorilor de diverse categorii și decide, de multe ori, succesul sau insuccesul de public al unui autor sau al unei cărți.

O imensă bulimie a cuvîntului tipărit, întreținută și satisfăcută de un foarte rentabil *publishing business*, își are ecoul în coloanele publicației, închinate și deschise recenzării și discutării cărților de cele mai variate tendințe și preocupări. Neoconservatorism și avangardism, manuale de reușită în afaceri și amor, cum să-ți construiești „sinele" sau ce trebuie să știi despre sex și n-ai avut curajul să întrebi, cancanuri recente sau mai puțin recente privind viața „necunoscută" a unor reale sau discutabile celebrități, romane realiste, tradiționale, povestiri istorice populare și culegeri critice despre postmodernism, cele mai mari *(the biggest)* avansuri plătite unor autori (chiar și de literatură...) și de ce ?, tratate de îngrijire „rațională" a corpului sau rețete pentru păstrarea tinereții, articole de opinii mai mult sau mai puțin interesante despre curente artistice sau filosofice la modă, și,

Scanned with OKEN Scanner

evident, liste de *best-sellers* de *fiction* și *nonfiction*, unde, printre favoritele cărți polițiste sau de aventuri politice, se strecoară alături de un album cu desene despre isprăvile unor pisici sau cîini năstrușnici și cîte un roman al unui laureat al premiului Nobel. Ce e drept, cu litere mai mărunte și mai puțin vizibile, sînt inserate și cîteva recomandări speciale ale redacției în care intră și cărți de literatură, artă sau știință, elogiate sau discutate mai amplu de către critici.

Înlocuind sau paralel cu clasicul reportaj indiscret despre viața particulară a vreunui scriitor *in (en vogue)*, *New York Times Book Review* a început a insera de cîtva timp, în paginile sale, o nouă rubrică, intitulată candid : *The Making of a Writer* (Cum devii scriitor). Chiar dacă la această rubrică au apărut confesiuni sau pseudo-confesiuni ale unor scriitori americani sau din alte țări, cunoscuți sau mai obscuri, explicațiile date mergînd de la tonul serios ironic la cel ironic de serios, prea multe lămuriri asupra acestui proces atît de complex, cum era și de așteptat, nu au fost aduse...

Și totuși, într-o lungă și, evident, nu de puține ori amuzată și amuzantă, incursiune într-un trecut devenit prezent și într-un prezent care e oricum trecut, John Barth discută cu vervă despre cîteva elemente constitutive ale scrisului său, tradiționalele date biografice transformîndu-se într-un portret al unei scrieri particulare.

„Cîteva motive pentru care spun istoriile pe care le spun în felul în care le spun mai degrabă decît un alt fel de istorii (spuse) într-un altfel“ *, devine astfel o invitație, încă o invitație pe lîngă atîtea altele posibile, la o nouă interpretare a vieții textului și nu a textului vieții.

Text început la Barth, și nu ca la alții, chiar cu nașterea, întîi nerostit apoi nescris și apoi povestit în fel și chip și pe larg. Căci, geamăn fiind, dublul a constituit

---

* John Barth, *The Making of a Writer — „Some Reasons why I Tell the Stories I Tell the Way I Tell Them Rather Some Other Sort of Stories Some Other Way“*, The New York Times Book Review, May 9, 1982, pp. 3, 29—31, 33.

un prim impuls esențial al straneității discursului. Gemenii nu au nevoie de cuvinte, spune scriitorul, pentru a comunica, ei se înțeleg fără a vorbi. „Limba, o doamne, doamne, *c'est pour les autres*. Conversăm pentru a converti". *(we converse to convert)*.

Și acest sentiment al vorbirii pentru ceilalți se va reproduce într-o mereu interogată absență prezentă a cuvîntului, acest ipotetic referent a ceea ce ar putea fi realul. Precaritatea ideii realului ca fiind un posibil determinant e urmărită pînă și în caracterizarea locului de naștere și preferat de viață al scriitorului — ținutul mlăștinos al statului Maryland — care capătă atribute ce îl înscrie într-o puțin precisă și oricum mereu altă configurație, deși într-o mișcare repetabilă și repetată. „Regiunea mlăștinoasă e un ținut de frontieră, situat între pămînt și mare, iar mlaștina supusă mareelor e de două ori așa, fluxul și refluxul ei geamăn și diurn, reorchestrînd geografia întruna". Aici mediul nu-l poate ține prizonier pe scriitor într-un tipar, ci dimpotrivă imaginația sa este liberă, căci „prin simplu *reflex*", ironizează Barth orice presupunere a vreunei direcții anume a presupusei condiționări externe, el „va privi multe dintre granițele și distincțiile convenționale drept arbitrare, fluide, negociabile : formă și conținut, realism și irealism, fapt și ficțiune, viață și artă".

O artă care nu începe cu scrisul, ci cu jazzul, practicat ca baterist încă de pe băncile colegiului, în special pentru finanțarea viitoarelor studii. La cunoscuta Școală de Muzică Juillard din New York, unde după prealabile probe de aptitudini, e repartizat la secțiile Teorie elementară (!) și Orchestrație avansată. A cînta jazz la Juillard e pentru Barth a reveni la comunicarea dintre gemeni : „o conversație într-un limbaj nonverbal, anexarea propriului eu la organismul viu al grupului, plăceri opuse celor ale scrisului". Și totuși, grație unei burse, părăsește școala de muzică, dar nu și jazzul pe care-l va continua în chip amator și poate nu atît de amator pe cît crede, și se înscrie la prestigioasa universitate Johns Hopkins din Baltimore, la cursul de Scris, Vorbire și Dramă (Writing, Speech and Drama) devenit, după ce

Scanned with OKEN Scanner

studenții au trecut la explorarea lui *Finnegans Wake* al lui Joyce, printr-un semnificativ joc de cuvinte, bazat nu numai pe o simplă apropiere fonetică : *Writhing, Screech and Trauma* (zvîrcoleală, țipăt și traumă). Drumul parcurs aici pînă la descoperirea „literaturii" e lung și mai lung pentru Barth care abia acum are întîrziate revelații. În scris, după o serie de inevitabile imitații : „imitîndu-l pe Faulkner, imitîndu-l pe Joyce, imitîndu-l pe Boccacio, „imitînd „Nopțile arabe", va descoperi ceea ce singur numește „subiectul meu general". Și apoi, va reuși în cele din urmă „să-i îmbarce pe Ulise și pe Șeherezada la bordul unui vas-teatru călătorind prin regiunea mareelor", el însuși fiind totodată „la cîrmă și la flașneta cu aburi, potrivind cuvintele acum nu pentru Alții, ci pentru alții". (Aluzie la primele romane : *„The Floating Opera — Opera plutitoare,* 1956 și *The End of the Road — La capătul drumului,* 1958.)

Trebuie recunoscut că nu e deloc ușor să stai la cîrma unui vas și deci să navighezi și să știi încotro să te îndrepți, să acționezi flașneta ca să creezi o atmosferă și să potrivești cuvintele care să spună toate acestea ! De aceea e îndoielnic să poți și aranja cuvinte pentru „alții", cel mult le poți rosti pentru tine...

Și dintr-un început acesta a și fost caracterul literaturii barth-iene : o spunere de sine, o spunere a căutării de sine prin și printre alții. De altfel, într-o declarație (e într-adevăr uimitor la cît de multe interviuri, articole, conferințe, intervenții și participări la simpozioane și colocvii poate face față Barth, mereu pentru a se „explica" și a-și explica scrisul, contrazicîndu-se chiar uneori cu dezinvoltură de la o declarație la alta) scriitorul preciza : „lealitatea artistului nu se manifestă față de public, nu față de sine însuși, fără îndoială, căci ar fi un răsfăț demn de dispreț, ci pînă la urmă față de obiect" *, evident, față de obiectul artei sale. Acel al descoperirii convențiilor și miturilor care modelează ficțiunile vieții de

---

* *Anything Can Happen (Se poate întîmpla orice) — Interviews with Contemporary American Novelists*, ed. Tom Le Clair and Larry McCaffery, University of Illinois Press, 1983.

fiecare zi și o falsifică dîndu-ne iluzia realității. Iar pentru scriitor, convenția convențiilor, mitul miturilor, e, desigur, și rămîne literatura, această fără de început și fără de sfîrșit rostire de sine a omului.

În fapt, în toate aceste circumstanțieri ale unei „vocații" se reflectă incertitudinea scriitorului într-un anume adevăr al propriei sale experiențe artistice, îndoiala în însăși distanța, în actul scrierii, dintre subiect și obiect mergînd cîteodată pînă la completa ei anulare. De aici și variatele și uneori concomitent opusele unghiuri ale considerării „obiectului", precum și acea disponibilitate a unei extraordinare virtuozități stilistice.

Dacă ar fi să-l credem, spune Barth modest: „În adîncul inimii sînt în continuare *un aranjor*, a cărui cea mai mare plăcere e să ia o melodie știută — un vechi poem narativ, un mit clasic, o convenție literară prăfuită, un ciob din propria mea experiență (observați ierarhizarea! n.n.), o serie din *New York Times Book Review* — și, improvizînd ca un jazz-man în limitele constrîngerilor lor, să le *orchestreze* într-un nou scop" (s. n.).

Scopul cel nou se relevă în desfășurarea complexelor, subtilelor, imprevizibilelor și mereu deschiselor variațiuni, nu de puține ori cu un caracter net teoretic, pe tema dată — mai precis — aleasă, în care improvizația urmează, doar aparent în mod contradictoriu, o linie bine definită (nu spunea oare și Stravinski că arta compoziției e o „improvizație selectivă"?). Anticipînd concluzia unor preocupări continue, scriitorul preciza cu un alt prilej rigoarea acestei atitudini „improvizatorice": „Există o interesantă balanță între a teoretiza despre ceea ce faci și a face. Pe măsură ce compui, mai ales dacă ai un mod de gîndire teoretic, vei fi desigur interesat să elucidezi orice *noțiune teoretică* în legătură cu materia *(medium)* în care lucrezi" (s. n.)*.

Evident, cu acest mod de a gîndi, pînă și o rubrică din *New York Times Book Review*, banalizată de atîtea

---

* Interviu cu J.B. în Joe David Bellamy, *The New Fiction (Noua ficțiune). Interviews with Innovative American Writers*, University Of Illinois Press, Urbana — Chicago, 1974.

confesiuni biografice destinate a satisface interesul unui public avid de cancanuri și de rețete, posibil, de succes, poate fi transformată într-o serioasă, dar nu și încruntată, discuție despre limbă și identitate, ficțiune și referențialitate, ceea ce, e de presupus, nu prea era în intenția și preocupările revistei.

Semnificativ, primul roman al lui John Barth: *Opera plutitoare* începe cu încercarea naratorului de a lămuri dificultatea... începerii lui. Stratagemă narativă arhiuzată care va duce aici însă la consecințe mai puțin obișnuite.

Naratorul, care e și personajul central al cărții, avocatul Todd Andrews, explică astfel natura acestei dificultăți: „Pentru cineva ca mine, a cărui *activitate literară* s-a exercitat, în principal, din anul 1920, doar în asemenea *genuri pedestre* cum ar fi alcătuirea de dosare juridice și scrierea de Anchete..., cel mai greu lucru privind sarcina de față, recte explicarea unei zile a anului 1937 cînd mi-am schimbat hotărîrea, e să încep" (s. n.).

Autorul subliniază, chiar din acest moment al narațiunii, conștiința *literară* a personajului, jurist de profesiune, și ca atare a posibilului caracter de ficțiune, de literaturizare al lămuririlor pe care le va da. Schimbarea hotărîrii de a se sinucide și decizia de a-și continua existența — căci despre aceasta e vorba — va deveni astfel o *compunere*, pe măsura posibilităților *literare* ale personajului, a motivelor unui fapt de viață justificabil sau nu în raport cu reușita acestei construcții verbale. Pe parcurs Todd Andrews își dă seama el însuși de caracterul fictiv pe care-l va avea viziunea lui, falsificată oricum și de acceptarea unui sistem de valori exterioare conștiinței sale. La aceasta se adaugă și faptul că, în ciuda silințelor de a cuprinde într-o imagine globală rațiunile posibile a fi determinat schimbarea hotărîrii, ea nu va fi decît fragmen-

Scanned with OKEN Scanner

tară. „Mă gîndesc, spune Andrews, că pentru *a înțelege orice lucru în întregime,* indiferent cît de mărunt ar fi, trebuie să înțelegi *toate celelalte lucruri din lume*“ (s. n.). Și atunci o decizie de un fel ca și schimbarea ei într-una total opusă, fără a ține seama de toate motivele posibile de un fel sau altul, (aici autorul face o reverență ironică la adresa impasului hermeneutic) nu mai are importanța acordată inițial și poate chiar nu are nici o importanță, iar „explicarea“ ei devine un exercițiu a cărui valoare e doar aceea a înțelegerii lui ca un exercițiu verbal, și în consecință a precarității lui. Și poate și a *scrierii* acestei explicații...

În acest mod nihilismul existențial al atitudinii naratorului, dificultatea, de fapt, zădărnicia începerii, vizează ceva mai departe decît pare, și anume chiar narațiunea, care se întoarce astfel asupra ei și se autodevorează...

Se schițează aici ceea ce va fi un motiv constant al literaturii lui John Barth : acela al *compunerii* care să încerce a elucida concomitent și dificultățile și problemele teoretice ale compunerii. Ficțiunea sa va căpăta uneori rigoarea argumentării unor metateorii ale problemelor posibilității cunoașterii umane considerată în relativitatea devenirii și autoedificării ei. Firește, ca ficțiune, în funcție totuși de multitudinea contextelor existențiale și nu prizonieră a unor premize epistemologice abstracte constituite în sisteme metafizice încheiate. Este adevărat că „plăcerea textului“ de care vorbește celălalt Barthes se va transforma la lectura scrierilor lui Barth într-un mai dificil text al plăcerii de a afla, dincolo de multiplele speculații asupra ficțiunii și a strategiilor narative sau pseudonarative, un mod de a ne detașa de iluziile trăirii în cuvinte. „În mod unic printre scriitorii americani, afirmă în amplul său studiu despre scriitor Frank D. Mc Connel, Barth a creat o operă în proză care întruchipează anxietățile lingvistice ce copleșesc și alte domenii ale gîndirii contemporane. Căci, dacă primul act distinctiv al omului e să creeze și să folosească limba, atunci cel de al doilea, aproape sigur, e să folosească limba pentru a povesti istorii, pentru a structura materialul inform al universu-

lui său în formele ordonabile și ordonatoare ale mitului" *.

Este adevărat că personajele din povestirile și romanele sale sînt făcute tot timpul să fie conștiente că există doar ca proiecții ale propriilor ficțiuni sau ale altora, pornind toate din meșteșugite construcții ale limbii. Dar atît ele cît și intricatele lor evoluții sugerează lectorului o distanță critică necesară față de modul în care se construiesc aceste sisteme de semnificații, față de ipoteticele disperări sau bucurii generate de aceste sisteme. De aceea miturile, în literatura lui Barth ca și în aceea a postmodernilor, nu sînt numai respinse și parodiate ca insuficiente, cum făceau unii scriitori moderni, ci demontate meticulos, analizate în mecanismele lor cele mai subtile, incongruențele lor amplificate pînă la ridicol, contradicțiile devenind explozive, pînă ce semnificațiile mitului se destramă și nu mai au nici un fel de valoare reală „ordonabilă sau ordonatoare".

Explorînd mereu, în complicate jocuri ale inteligenței și imaginației relația dintre elementele care le alcătuiesc și semnificația totalității lor; refăcînd acest demers și invers de la totalitate la elementul individual, scriitorul folosește o tehnică narativă în care anticiparea și rememorarea (uneori chiar o anticipare rememorată!), jocul dintre *flashback* și *flashforward*, devin instanțe ale confruntării mitului cu precaritatea explicațiilor pe care le promovează. Dominată de un spirit subiectivist, fundamental sceptic și amuzat, narațiunea evoluează liberă și plină de vervă între acești poli, fără ca dialogul, contradictoriu de multe ori, dintre parte și întreg, dintre trecut și prezent, dintre real și prezumat, să fie marcat de precondiționări, permițînd astfel o examinare lucidă a căilor de ajungere la o înțelegere nealterată de prejudicii sau false revelații.

Barth nu este singurul, cum afirmă Frank D. McConnel, nici printre scriitorii americani, dacă ar fi să-i numim doar pe cei postmoderniști, și nici în alte literaturi, care

* V. *John Barth and the Key to the Treasure* (J. B. și cheia comorii), pg. 111 în *Four Postwar American Novelists*, The University of Chicago Press și London, 1977.

să considere limbajul ca o trecere de la nonexistență la existență. Această trecere însă duce la o existență ficțională conștientă de ficționalitatea ei și de impasurile acceptării tuturor acumulărilor anterioare ale expresiei devenită experiență umană. Putem recunoaște aici o acută conștiință a necesității afirmării unei identități eliberate de condiționări anterior presupuse sau existente. Idee pe care Michel Focault, discutînd despre semnificația utilizării limbii ca literatură, o enunța astfel : „Devenind o realitate istorică densă și consecventă, limba este *locus*-ul tradiției, al obiceiurilor nevorbite ale gîndirii, a ceea ce zace ascuns în mintea cuiva: ea acumulează o memorie ineluctabilă care nici nu se știe ea însăși ca memorie. Exprimîndu-și gîndurile în cuvinte pe care nu sînt stăpîni, închizîndu-le în forme verbale de ale căror dimensiuni istorice ei nu sînt conștienți, oamenii cred că vorbirea lor e servitoarea lor și nu-și dau seama că se supun exigențelor ei. Aranjamentele gramaticale ale limbii sînt acel *a priori* a ceea ce poate fi exprimat prin ea. . .", și în alt loc mai direct: „literatura este contestarea filologiei". . .*

Literatura lui Barth contestă nu numai filologia, ci și convențiile prin care e transformată în literatură. Scriitorul înlocuiește tensiunea lingvistică dintre referință și autoreferință cu tensiunea narativă dintre *mimesis* și *poesis*.

În al doilea roman al său: *La capătul drumului*, sînt *rescrise* într-un ton mai întunecat temele și structurile primului. De această dată personajul principal: *„Într-un sens* eu sînt Jacob Horner" (s. n.) (așa începe romanul scris la persoana întîi văzută ca persoana a treia) e lovit de o stranie maladie: *cosmopsis*, manifestată prin accese de paralizie, de epuizare totală, cauzate de o acută sensibilitate față de indiferența cosmică. Tratamentul „mitoterapeutic" — asumarea de diferite identități recomandată de un fals psihiatru — nu dă rezultate, fiind înlocuit cu un tratament „scriptoterapeutic". Horner urmează să predea, e profesor, potrivit noii recomandări, „gramatica descriptivă". Inventivitatea sau imaginația îi sînt interzise,

* Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Editions Gallimard, 1966, pp. 297 și 313.

el trebuie să se limiteze numai la descrierea regulilor gramaticale și nimic mi mult. Sistem de norme convenționale, tot atît de convenționale ca și acelea ale ficțiunii narative, „gramatica descriptivă" este transformată de inventivitatea limbii vorbite sau scrise care, folosind-o, nu rămîne prizoniera ei ci construiește cele mai complexe și mai nuanțate sisteme de semnificații. Subliniind opoziția dintre prescripție și imaginație, autorul revine de fapt asupra relației dintre convenție și ficțiune. Calificate ulterior de autor, cu ironie la adresa aprecierilor criticii, ca „o comedie teribilistă" — primul și „o măruntă tragedie nihilistă" — al doilea, aceste romane poartă o polemică implicită cu modelele literare ale epocii, fiind replici amuzat-deconstructive la fabricațiile romanești tributare existențialismului („De ce nu-l citești pe Sartre ca să devii existențialist — i se spune lui Horner. O să te țină în picioare pînă o să-ți găsim altceva mai potrivit") sau freudismului, foarte la modă prin anii '50 în Statele Unite. Evident, scriitorul insistă cu deosebire asupra problemelor limbii, asupra acelui „eu", care vorbește ca narator și nu reușește să-și dea seama cu adevărat că adevărul experienței sale e în expresia lui. Neidentificarea experienței cu expresia ei, ignorarea sensului relației dintre existență și limbaj, nu permite crearea acelui spațiu în care incoerența și fragmentarea experienței umane să poată avea o șansă de inteligibilitate.

Acest spațiu, cu arcanele, imposibilitățile și latențele lui este explorat în mai toate povestirile și romanele lui Barth. Dacă în *Sot-Weed Factor (Negustătorul de tutun,* 1960) și în *Giles Goat-Boy (Giles, băiatul-țap,* 1967), parodiind miturile clasice ale căutării, scriitorul se întreabă în ce măsură experiența umană este asemenea unui text neoriginal, un produs relativ puțin schimbat al repetițiilor istorice, în *Lost in the Funhouse (Rătăcit în panorama de la bîlci,* 1968) este vizibilă tensiunea dintre a căuta să exprimi totul și dorința de a ieși din labirintul reflectării repetitive ale expresiei asupra ei însăși, simbolizată prin acea panoramă cu misterioasele și complicatele ei treceri, răsfrînte în oglinzi ce-și trimit una alteia imagini ireale. Subtitlul acestei culegeri de schițe și poves-

Scanned with OKEN Scanner

tiri sună de altfel: „Ficțiuni pentru tipar, bandă de magnetofon și viu grai".

Într-una din scurtele piese: *Frame-tale (Povestire-cadru)* tipărită pe o jumătate a paginii, cititorul e instruit să decupeze pagina și să o împăturească pentru a forma o fîșie Möbius, o anomalie topologică în care, deși pluridimensională, fîșia prezintă vederii o *singură* latură, o suprafață repetitivă într-o spirală continuă. Urmînd instrucțiunile, cititorul va obține următoarea frază fără sfîrșit: „A fost odată ca niciodată o povestire care începea a fost odată ca niciodată..." etc. etc., un exemplu al inevitabilei textualizări a limbajului. E o afirmare și o negare în același timp a impasurilor autoreferențialității. O altă schiță cu intenționat anodinul titlu... *Titlu* are drept desfășurare o succesivă enunțare a impasurilor și aporiilor scrisului, în fapt o încercare de raționalizare a ce determină și cum se produce procesul scrierii ei: „să recunosc ce fac în timp ce fac, tocmai asta e problema..."

Tensiunea aceasta se menține în toate povestirile care alcătuiesc un fel de itinerar al dificultăților expresiei, al încercărilor glasului de a cuprinde în experimentarea lor avatarurile narării experienței umane. Glasul naratorului se zbate între dorința de a spune și a fi spus: „Ar fi vrut să nu fi intrat niciodată în această panoramă *(funhouse)*. Dar intrase. Atunci ar fi vrut să fi murit. Dar nu murise. *Prin urmare va construi panorame pentru alții și va fi operatorul lor secret, deși ar fi vrut mai degrabă să fie printre iubitorii pentru care sînt hărăzite panoramele*" (s. n.).

A trăi înseamnă, așadar, ceea ce pune în mișcare, în actul desfășurării ei, narațiunea, fie vorbită, fie scrisă. Povestirea *(story telling)* este egală cu viața, absența ei cu moartea. Și ca și a trăi, a nara e un act inexhaustibil, un continuu care dă sens celuilalt continuu, al experienței umane, infinită în timp, infinită în variații, modalități și virtualități.

La Barth aceste speculații asupra artei și strategiilor narative capătă forma unor istorisiri cu personaje, obișnuit cu o anume conștiință a existenței ca un act de cul-

Scanned with OKEN Scanner

tură, și destine umane implicate într-un context concret existențial, cum am văzut în primele două romane, iar alteori în mitice alegorii. Dar cum însăși arta scriitorului tinde să demonstreze cu vervă și amuzament *(fun)* tocmai irelevanța unor asemenea granițe într-o lume a narațiunii, concretul și irealul existențial pot coexista și pot să se interdetermine. Sau cum spunea singur într-un interviu (un altul!): „Un mod deosebit de a face față discrepanței dintre artă și Lucrul Real e *să afirmi* elementul artificial în artă (oricum nu poți scăpa de el) și să faci din artificiu o parte interesantă a ceea ce vrei să demonstrezi, în loc de a te strădui să realizezi o fidelitate din ce în ce mai mare cu o mulțime de aparate literare de rezonanță *. Așa aș proceda eu. Șeherezada e *avantgardista* mea".

Dar nu numai o figură de avantgardă, ci și un personaj din povestirea *Dunyazadiada* din volumul *Chimera* (1972). De această dată Șeherezada e o tînără, conștientă de importanța misiunii sale de a opri masacrul consorelor ei și care a studiat „științele politice", dar le-a abandonat pentru studiul „psihologiei", ca să revină în cele din urmă la mitologie și folclor... Și într-o variantă amuzat feministă a începutului și sfîrșitului acelei vaste succesiuni de povestire în povestire în povestire: *O mie și una de nopți*, scriitorul, mai exact o proiecție a sa, vine în ajutorul, nici nu se putea altfel, „avantgardistei" sale!

Șeherezada discută, profund îngrijorată, cu sora sa Dunyazada, ce anume ar putea să-i istorisească în prima noapte lui Șahriar, pentru a-i stîrni curiozitatea și a-l face să-și amîne intențiile asasine pentru a doua zi. Apărînd asemeni unui spirit, descris deajuns de aproape de reala sa înfățișare fizică, în mijlocul conversației celor două surori, scriitorul le scoate din încurcătură, relatîndu-le prima poveste dintr-o carte: *O mie și una de nopți* pe care o ține în permanență pe masa de lucru, undeva într-o regiune mlăștinoasă din cealaltă parte a lumii. Și așa mereu, el va reveni ca „spirit" și va dispărea, după

* Scriitorul folosește aici doi termeni: *woofers and tweeters* din vocabularul entuziaștilor sistemelor de *high-fidelity* — „mici difuzoare conice de hîrtie care vibrează electromagnetic și reproduc fidel sunete de înaltă frecvență fără nici o distorsiune".

Scanned with OKEN Scanner

ce-i va nara Șeherezadei istorie după istorie din cartea tuturor poveștilor. În același timp, cei doi dezbat, cu ingenioase argumente cîteodată, probleme ale artei narative, comparată frecvent cu felul în care se face dragoste. „A scrie și a citi sau a povesti și a asculta — cad amîndoi de acord — sînt literalmente moduri de a face dragoste... ceea ce explică și similaritatea dintre structura convențional-dramatică — expoziție, acțiune în progres, apogeu și *dénouement* — și ritmul relației sexuale"... Printre alte probleme teoretice care-i preocupă pe cei doi, problemă discutată „la nesfîrșit", remarcă Dunyazada, naratoarea povestirii, e și aceeea „dacă o poveste poate imaginabil servi de cadru alteia, dar dinlăuntru, în așa fel, încît obișnuita relație dintre ceea ce conține și ce e conținut să fie inversată și paradoxal să fie posibil reversibilă, și ce situație umană anume o asemenea construcție ciudată se putea figura". (Este ceea ce se întîmplă în construcția povestirii de față: cele două figuri: Șeherezada și Dunyazada sînt „conținute" în *O mie și una de nopți*, aici ele sînt cele care determină acțiunea și deci „conțin" suita de povestiri din *O mie și una de nopți*, și acesta dinlăuntrul povestirii, pentru că altfel ele nu ar putea „exista"). Cu aceeași vervă imaginativă „spiritul" se dovedește preocupat aici, ca și pînă aici, de problemele „povești în poveste" adică a unei a doua povești înglobată în prima, sau ceea ce în engleză se numește *embedding* și în franceză *enchâssement*. Problemă esențială pentru arta lui Barth, „orchestratorul", dar de fapt, cum remarcă Tzvetan Todorov : „*l'enchâssement* e o punere în evidență a proprietății celei mai fundamentale a oricărei povestiri (*récit*) căci povestirea care o cuprinde pe cealaltă, e *povestirea unei povestiri*, soarta oricărei povestiri. Relatînd istoria unei alte povestiri, prima ajunge la tema sa fundamentală și în același timp se reflectă în această imagine a ei însăși ; *povestirea înglobată e în același timp imaginea acestei mari povestiri abstracte din care toate celelalte nu sînt decît părți infime* și de asemeni, a povestirii care o înglobează și care o precede

Scanned with OKEN Scanner

în mod direct“ * (s. n.). Aceasta e și motivarea teoretică a scrierilor lui Barth care consideră actul narativ ca un continuum al istoriei culturii umane minată însă de procesul eroziunii potențialului limbii în relație cu ceea ce am vrea să o facem să spună.

Este firesc precum și în alte lucrări și aici, sau mai cu seamă aici, ca „spiritul“ să-și confeseze îndoielile, părerile, soluțiile posibile ca și dificultățile scrisului, mărturisindu-i Șeherezadei că se află într-un impas „deoarece nu dorea nici să repudieze, nici să repete trecutele sale performanțe; năzuia să treacă dincolo de ele în viitor... și prin vreo vrăjitorie oarecare să se întoarcă la izvoarele originale ale narațiunii. Proiectul meu — continuă „spiritul“ — e să aflu încotro să mă îndrept descoperind unde sînt și revăzînd unde am fost eu și unde am fost *cu toții*...

„Vrăjitoria“, cum spune „spiritul“ rezidă „în cuvinte. Adevărata vrăjitorie e să-ți dai seama care cuvinte vor fi efective *(will work)* și cînd și unde“. Pentru a ajunge aici, mărturisește el, a utilizat, printre altele „materiale provenite din povestirile antichității și metode mai vechi decît alfabetul“, cu ajutorul cărora „a așternut pe hîrtie două treimi dintr-o proiectată serie de trei *novellas*, povestiri mai lungi care-și vor găsi înțelesul una într-alta“.

Continuînd, pe aceeași notă de ironie, a se referi la modul de alcătuire, a scrie despre ce scrie, a cărții de față *Chimera*, Barth sugerează și un posibil mod de lectură a ei. *Dunyazadiada*, împreună cu celelalte două istorisiri *Perseida* și *Bellerophaniada* par a anunța chiar din titlu isprăvi asemănătoare cu acelea din cunoscutele epopei eroice, numai că aici ele se dovedesc a fi niște, să zicem, miniepopei în proză, și, mai degrabă, eroicomice... În același timp asemeni miticei făpturi, ireală și fabuloasă, Himera, în ființa căreia se îmbină un cap de leu, un trup de capră și o coadă de balaur, cele trei piese se urmează pentru a forma o compunere emblematică pentru natura — himeră ! — oricărei narațiuni ficționale ce își strînge elementele dintr-un plan exterior ca să capete o formă și un sfîrșit ciudat, fără vreun corespondent în afară.

---

* Tzvetan Todorov, *Poétique du langage*, Editions du Seuil, Paris, 1971, p. 78.

Scanned with OKEN Scanner

Cum am mai pomenit în treacăt, nu e pentru prima dată că scriitorul își construiește narațiunile distanțîndu-se, prin ingenioase variante critice, de schemele miturilor clasice. Urmărind devalorizarea lor progresivă de la o treaptă istorică la alta în cele două vaste romane * : *Neguțătorul de tutun* și *Giles, băiatul-țap*, el explorează cu o swiftiană forță satirică irelevanța lor în a sugera un model sau un sens inteligibil al experienței umane. Prin subtile delimitări și răsturnări de analogii consfințite de uzul general, prin modalități narative mereu înnoite, romanele neagă formele și sensurile prestabilite ale perspectivei mitului eroic, instituite de consensul tradiției literare. E adevărat că în *Bellerophoniada*, o foarte complexă țesătură de voci narative, pînă la urmă chiar povestirea se spune ea însăși, „în numele eroului mitic" ni se oferă următoarea lămurire, rostită, evident, de însăși Bellerophon (?) la o recentă instituită catedră de Mitologie clasică, în fața studenților de la Universitatea din Lycia (!) :

„Interesul meu general pentru mitul eroului rătăcitor datează din al treizecilea an de viață, cînd comentatorii romanului meu (*Neguțătorul de tutun* — 1960) au remarcat că vicisitudinile eroului său — Ebenezer Cooke, Gentleman, Poet și Laureat al ținutului Maryland — urmăresc în oarecare detaliu modelul *(the pattern)* aventurii eroice mitice descrise de Lord Raglan, Joseph Campbell și alți mitologiști comparativiști. Se sugera că am folosit acest model ca bază a acțiunii romanului. De fapt pînă atunci nici n-am avut habar de existența acestui model ; odată ce am aflat-o, am fost deajuns de izbit de această coincidență (pe care mai tîrziu am ajuns să o consider mai degrabă inevitabilă decît remarcabilă) ca să

---

* Pentru amuzamentul ei, iată cum explică — mereu — Barth dimensiunile cu adevărat neobișnuite ale acestor romane care opun cîteodată o oarecare rezistență la o lectură cursivă. Cu aceeași autoironie cu care consideră adevărul ficțiunii sale, și ficțiunea adevărurilor sale, el recunoaște că aceasta s-ar datora lecturii intensive, în anii tinereții, a uriașelor romane ale secolului al XVIII-lea! De atunci și-a promis a scrie un roman atît de gros, încît editorul să-i poată tipări titlul de-a latul cotorului și nu în lungul lui, cum se obișnuiește...

examinez aceste lucrări de care s-a susținut că am fost influențat, și romanul meu următor : *Giles, băiatul-țap* (1966) a fost, spre binele sau răul lui, o conștientă și ironică orchestrație a mitului primordial *(Ur-Myth)*, ceea ce predecesorul lui a fost considerat că este. Mai multe din ficțiunile mele următoare — povestirea mai lungă *Menelaida* și *Perseida* de exemplu — se ocupă direct de manifestări particulare ale mitului eroului rătăcitor și se referă în același timp la un număr de preocupări tematice curente ale autorului lor: muritoarea dorință de nemurire, de pildă, și realizarea ei ironic modificată, datorită în special transformării eroului mitic, în ultimele stadii ale carierei sale, în sunetul propriei sale voci sau în povestirea vieții sale sau în amîndouă.

Întrucît miturile înseși sînt, printre altele, distilări practice ale experienței noastre psihice de fiecare zi și trimit prin urmare la realitatea zilnică, a scrie ficțiuni realiste care să trimită la arhetipuri mitice înseamnă, după părerea mea, a ne folosi de capătul greșit al baghetei mitopoetice, oricît de meritorii pot fi asemenea ficțiuni în unele privințe. Mai bine să ne adresăm direct arhetipurilor".

Rezerva critică arătată, de obicei, față de opiniile autorilor asupra propriilor scrieri poate fi manifestată, desigur, și în cazul de față, deși e vorba de justificarea unei metode și a unui principiu de estetică literară. Totuși e de remarcat că în ciuda precizărilor, clasificărilor și explicațiilor mai mult sau mai puțin teoretice, oferite de Barth și referitoare, chiar înlăuntrul povestirilor și romanelor, la geneza și la strategiile lor narative precum și în ciuda acelora din nenumăratele articole, interviuri, intervenții la colocvii etc., scriitorul nu încearcă să impună cu agresivitate un anume fapt, un anume fel de a vedea. Comentariul său gentil-ironic, și uneori prin reflex autoironic, avansează frecvent o ipoteză, firește, mai deosebită de aceea a exegeților săi favorabili sau nu, și încearcă să o argumenteze... În cursul demonstrației sînt subliniate, cu amuzată înțelegere, impasurile sau contradicțiile părerilor critice, dar aceasta e urmarea unei consecvente atitudini deconstructive față de propria operă și deci cu

Scanned with OKEN Scanner

atît mai mult, față de interpretarea ei. Pînă la urmă, postura aceasta nu e iritantă, decurgînd din metoda de creație a scriitorului care revine neîncetat în lucrările mai noi asupra celor anterioare, în dorința de a nu le privi drept definitiv încheiate, el însuși considerînd că nu și-a spus ultimul cuvînt în privința constituirii lor. (Și de ce n-ar fi aceasta, de pildă, un fel de nemurire ?) Metodă care va fi demonstrată cu o deosebită virtuozitate mai tîrziu în ingenioasa structură a romanului *Letters (Scrisori,* 1979).

Să revenim însă pentru moment la *Negustătorul de tutun.*

În istoria începuturilor literaturii americane coloniale este menționat un poem satiric cu acest titlu, publicat la Londra în 1708 de un anume Ebenezer Cook. Un autor sau un pseudonim despre care nu se știe nimic altceva. Versurile, deosebit de sarcastice, exprimă o dezamăgire amară față de viața și presupusele virtuți ale populației din coloniile engleze de peste Ocean, în speță din Maryland, și vorbesc cu vervă caustică mai ales despre malversațiile unui Quaker, negustor de tutun, perfid, și viclean și escroc.

Acesta e motivul inițial în care e vizibilă, dintr-un început, tendința de a risipi opiniile curente despre o imagine idilică a vieții din colonii, a caracterului uman și a presupuselor bune sentimente ale religiosului Quaker. Scriitorul amplifică acest potențial și-l dezvoltă într-o imensă parodie a acelor „romanțuri" epistemologice, *(epistemological romance),* populare la începutul secolului al XVIII-lea în Anglia, și care anunțau noua formă literară de mai tîrziu, romanul.

Cu o vervă și inventivitate narativă amintind de Swift și Fielding, Barth imaginează o neobișnuită călătorie a cunoașterii și descoperirii, întreprinsă de inocentul poetastru Ebenezer Cooke dotat acum cu o identitate, e drept, cam fragilă și cu o familie cam opresivă. La injoncțiunea ultimativă a tatălui său — în caz contrar va fi dezmoștenit — el e silit să plece din Londra spre America, pentru a lua în posesiune o proprietate a familiei, plantația de tutun de la Malden, situată, evident, pe ma-

Scanned with OKEN Scanner

lul fluviului Choptank din Maryland. Ajuns la destinație, după o năucitoare cascadă de peripeții, răpiri, raiduri piratерești și coincidențe întîmplate în cursul călătoriei, Cook e prins în firele unor complicate urzeli din care reușește să se desprindă, într-o îndoielnică și amară izbîndă, și să devină, în sfîrșit, proprietarul plantației. Dezamăgit de toți și toate, de vacuitatea și iraționalitatea căutării unui sens în toate aceste întîmplări, în loc să scrie, așa cum fusese convenit cu lordul Baltimore guvernatorul coloniei, *Marylandiada*, poemul vieții prospere și pline de virtuți a acelor locuri, pentru a fi astfel cu adevărat Poet Laureat, el se apucă să compună în versuri amar-satirice imaginea întunecată a moravurilor și, mai ales, a năravurilor oamenilor de prin partea locului: *Negustătorul de tutun*. Și astfel între un nume doar atestat de istoria literară, și un poem satiric romanul se întoarce spre sine, sugerînd o geneză fictivă a unei creații obiective existente, care devine ea însăși o ficțiune a romanului.

Călătoria lui Cooke și aventurile lui pot fi considerate a urma modelul cunoscutei scheme a mitului căutării, în care eroul parcurge, în rătăcirile prin lume, cele trei etape clasice: plecarea în căutarea adevărului sau a îndeplinirii unei misiuni; variate dificultăți îl abat din drum și-l împiedică să-și atingă țelul; în sfîrșit, după ce află o serie de lucruri despre el și lume, eroul își realizează scopul inițial sau reușește în misiunea sa. Dar a-l privi din această perspectivă, cu toată proiecția posibilă la nivelul universalului uman, romanul ca și întreaga sa complexitate mi se par considerabil sărăcite, și aparenta modestie a declarației scriitorului precum că „nu avea habar de existența acestui model", e menită să atragă atenția, de fapt, asupra insuficienței unei asemenea interpretări. Ne mai vorbind de faptul că întîmplările contrazic în fond sensul pe care ar trebui, potrivit mitului, să-l aibă la fiecare etapă.

Mult mai apropiată mi se pare o lectură a cărții ca o extraordinar de vie și de colorată narațiune a procesului de creare a romanului și a necesității de a se infuza o nouă viață regulilor tradiționale ale genului, văzut ca o construcție supusă unei ordini prestabilite, în care fiecare

Scanned with OKEN Scanner

element să fie cu necesitate un argument în susținerea unei aparențe de viață reală. Plasînd acțiunea în epoca în care romanul englez avea să se constituie, cu deosebire prin Fielding și Sterne, și nu ca o reflectare a „ordinii augustane" ci ca o replică polemică la ficționalitatea ei, Barth evocă libertățile acestor începuturi, introducînd într-o acțiune imprevizibilă în fiecare moment povestiri de tip chaucerian, discuții despre istoriografie, întîmplări burlești à la Tom Jones, versuri satirice și chiar și un meci lingvistic între două prostituate, întrecîndu-se, în franceză și engleză, care poate menționa mai multe din numirile metaforice ale meseriei lor. Comentariu al acțiunii, aceste episoade evocă structura unei lumi decentrate, în care ceea ce pare a fi drept marginal o poate influența sau transforma în aceeași măsură, ca și ceea ce este luat drept o rațiune centrală. Discontinuitatea, lipsa de conexiune rațională între fapte, disparitatea dintre așteptări și realitățile timpului, inversiunea valorilor profesate public, răsturnarea sensului prin strategiile folosite pentru apărarea lui, caracterizează natura experiențelor eroului, noile posibilități ale universului romanesc considerat ca un complex de nuanțe și aparent inconsecvente asociații și semnificații. Idealurile afirmat virtuoase ale acelui *gentlemanliness*, atît de recomandat în epocă, sînt sistematic caricaturizate și făcute să-și demonstreze inanitatea morală și comicele lor pretenții într-o lume în care artificialitatea valorilor propuse de ele se dovedește la tot pasul a fi mereu mai evidentă. Stilul prețios și limba literară a scrierilor secolului al XVIII-lea devin, prin aceste elemente de contrast, mai colorate și capătă o nouă vigoare într-un univers al tuturor convențiilor sociale încălcate și în care poeți și prostituate, piraţi și plantatori de tutun, escroci și intriganți veroși, vînzători de droguri și proprietari de sclavi se amestecă într-un vîrtej plin de vitalitate. Accentuînd o viziune și o interpretare critică și nu doar o nouă „orchestrare" a unor motive și desfășurări tradiționale ale construcției epice, parodia barthiană dizolvă într-un umor acid orice nostalgie a unei reproduceri sau adaptări idealizate a unui trecut și a formelor sale narative sau lingvistice. Scriitorul demontează în

Scanned with OKEN Scanner

această imagine răsfrîntă istoric, elemente ale unui pseudo-secol al XVIII-lea și le reasamblează în spiritul veacului nostru. Conștiința necesității acestei noi viziuni e rezultatul însuși al transformărilor prin care trece intreg sistemul nostru de înțelegere și interpretare a experienței umane contemporane. Ar fi greu așadar să continuăm a crede că e vorba doar de recunoașterea sau de „inevitabilitatea" schemelor mitice și de perpetuarea lor, în fapt fiind vorba de ineluctabila lor devalorizare într-o lume mereu alta, în care aceste scheme prea transparente au devenit irelevante și în care literatura a trecut într-adevăr de la mit și mitologie cum spune Northrop Frye, la o viziune ironică și lucidă.

Romanul următor, *Giles, băiatul-țap,* de ample, foarte ample dimensiuni, va nuanța aceste concluzii, orchestrînd „ironic și conștient mitul primordial" cum spune însuși scriitorul, într-o parabolă swiftiană a condiției umane în lumea de azi.

Caracterul ficțional-ironic al întregii istorii e subliniat chiar din primele pagini, printr-o insistență, intenționat excesivă, asupra folosirii unor uzate și abuzate clișee ale deschiderilor narative. Romanul începe astfel cu o pretinsă „justificare", scrisă de Editor, a publicării cărții în ciuda caracterului ei neobișnuit. El precizează: „Profesorul și oarecarele romancier al cărui nume apare pe pagina de titlu neagă că opera e a sa, dar „bănuiește" că e ficțională. Candidatul său în ceea ce privește autorul ei e un anume Stoker Giles sau Giles Stoker — unde s-ar afla nu se știe, existența îndoielnică — care pare să fi afirmat la rîndul său : 1. că și el a fost doar un redactor devotat, textul propriu-zis fiind scris de un oarecare computer automat și 2. că în afară de cîteva „artificii de bază necesare"... cartea nu este nici o parabolă, nici istorie ficționalizată, ci adevărul literal".

După acesta urmează extrase dintr-o discuție înfierbîntată între redactorii A, B, C, și D.

Redactorul A conchide că e vorba de „o carte proastă, imorală și nu trebuie publicată". Redactorul B caracterizează autorul ei ca „întorcînd spatele la ceea ce este

Scanned with OKEN Scanner

cazul, respinge ceea ce e familiar pentru ceea ce e uimitor, folosește artificialul și extravaganța", iar redactorul D spune „ori cum ai numi-o, artă sau artificiu, ficțiune sau înșelăciune, nu are nici o importanță, autorului ei nu-i pasă" etc. După aceasta o „Scrisoare-explicativă către redactori și editor" scrisă de J. B. lămurește cum a ajuns în posesiunea manuscrisului și cum a fost convertit de învățăturile cuprinse în paginile lui. Renunțînd la orice ambiție de autor, el le oferă acum publicului doar în calitate de redactor întîmplător al manuscrisului, pentru a face astfel posibilă cunoașterea cît mai largă a acestor învățături. Nu însă înainte de a-și exprima unele îndoieli cu privire la autorul cărții:

„Am consultat pe unul dintre specialiștii noștri în computere, în privința autorului posibil al Noului Program Analitic Revăzut: părerea lui a fost că nici un dispozitiv automat pe care l-ar cunoaște nu ar fi capabil în momentul de față să alcătuiască altceva decît o compoziție narativă și stilistică elementară, dar a adăugat că teoretic nu există nici o barieră chiar pentru propriile noastre mașini să dezvolte cu timpul un asemenea talent.

Recunoașteți deci cu mine posibilitatea că noul Program Analitic Revăzut nu e opera lui WESCAC, ci a unui obscur, ciudat vrăjitor al cărui *nom de plume* e, cel puțin, Stoker Giles". Și iscălește cu obișnuita sa ironie : „Acest căutător regenerat al adevărurilor", J.B.

Și abia după aceste preliminarii dăm peste adevăratul titlu al cărții : NPAR/ Noua Programă Analitică Revăzută a lui George Giles/ Marele nostru Învățător/ Fiind Benzile autobiografice și îndrumătoare citite cu voce tare la Colegiul New Tammany fiului său Giles Stoker / de către Computerul automat al Campus-ului de Vest și pregătite de El pentru propagarea mai departe a Programei Analitice Gilesiene."

Nu cred, după atîtea preveniri, că ar trebui să mai avem vreo îndoială privind același tip de stăruință din partea scriitorului și în cercetarea prealabilă a lucrărilor de antropologie și de mitologie comparată ale lui J.G. Frazer, Lord Raglan, J. Campbell, C.G. Jung, Mircea Eliade, Claude Lévi-Strauss ș.a. Rezultatul este vizibil în

Scanned with OKEN Scanner

roman în multiplele analogii și omologii stabilite sau sugerate cu diverse elemente și scheme mitice care par uneori chiar excesive în libertatea lor. Examinate însă mai îndeaproape și în contextul cărții ele se dovedesc a trimite la noi sensuri care se depărtează de semnificațiile inițiale, transformate acum și adeseori răsturnate cu reținut umor. Mai interesantă și mai relevantă pînă la urmă nu e urmărirea și identificarea surselor, ci stabilirea sensului pe care-l dă scriitorul acestui proces de inadecvare, de insuficiență gnoseologică în raport cu prezentul a miturilor.

Bricoleur-ul lui Claude Lévi-Strauss caută să stabilească analogii între ordinea din natură și aceea a societății umane și în felul acesta, explicîndu-și lumea, face posibilă trăirea sa în ea. Barth își propune să dezbată eșecul acestui fel de *pensée sauvage* care încearcă prin mituri să desființeze deosebirea dintre natură și cultură, într-o lume care nu se mai poate întoarce la o logică a concretului deoarece trăiește de mult și se regăsește într-o logică a abstractului, inițiată odată cu invenția scrisului. Invenție care a depărtat-o din ce în ce mai mult de o lume a lucrurilor. Permanenta confruntare dintre perspectiva filosofică și cea mitică a sensului și valorilor existenței umane se va caracteriza astfel printr-o ingenioasă circumstanțiere comică a diferitelor și opuselor interpretări ale acțiunilor de respingere sau de acceptare a prezentului.

Din acest motiv și tărîmul unde se petrece inițierea în viață, formarea și manifestarea ingeniului personajelor din roman nu este altceva decît o imensă Universitate, o lume unde existența umană capătă sens numai dacă „ai trecut", ai absolvit. Divizată în două campus-uri, cel de Vest și cel de Est, acest univers este diriguit de două uriașe și atotputernice computere, înmagazinînd toată cunoașterea posibilă: *WESCAC — WEST Campus Automatic Computer* — Computerul automat al campusului de Vest și *EASCAC — East Campus Automatic Computer* — Computerul automat al Campusului de Est. Între cele două campusuri, cîndva aliate, există acum o stare de

încordare și confruntare, așa numitul *Quiet Riot*, Harța tăcută, riscînd să izbucnească oricînd într-un conflict deschis cu distrugerea reciprocă, prin intervenția celor două computere, a undelor cerebrale ale adversarului. Lumea naturală a mitului este astfel de la început înlocuită cu o lume a supertehnologiei atotdominante, cu propria ei rațională, imagine nu a cine știe cărui tărîm legendar, ci o foarte transparentă, poate prea facil transparentă, transpunere a lumii contemporane și a războiului rece, care, mărturisesc, nu știu cu ce element mitic ar putea corespunde...

Consecvent cu acest context al acțiunii, autorul își va face eroul: George, băiatul crescut printre capre la o fermă aparținînd Colegiului New Tammany, să treacă de la starea naturală la starea în care-și dă seama că e om și să se integreze în viața campusului. Analogia cu călătoria arhetipală a eroului din poveste e evidentă. George își dă seama că e om, omorîndu-și pe cel mai bun prieten, care-i răpește favorurile unei mioare. E o trecere de la fericirea inconștientă-animală, de la viața pastorală, la viața complicată a campus-ului, locul unde scopul vieții poate fi aflat. Mitul biblic, cel al mielului sacrificial, care va ispăși pentru păcatele celorlalți, Pan etc. se împletesc aici într-o reafirmare a ideii că o înțelegere a lumii de azi nu se poate dobîndi cu aceste mijloace *sauvages*.

Ca în toate povestirile legendare, nașterea și originea eroului este învăluită într-un oarecare mister, totuși se presupune că el e fiul, inseminat artificial, al computerului WESCAC! Oricum dacă nu are o origine regală, are măcar una electronică și nu se poate spune că nu ar descinde dintr-un conducător de seamă... Problemele inițierii în înțelepciunea umană și ale formării — cartea fiind printre altele și un Bildungsroman frizînd uneori burlescul — sînt preluate de un înțelept binevoitor, Max — bătrînul mag, schimnic, duh favorabil, etc. etc. din mituri — exilat și, bineînțeles, departe și dezamăgit de viața colegiului și campusului. El îl învață pe George în ce constă cunoașterea umană și-l sfătuiește să urmeze exemplul „decanilor-rătăcitori“ (!) și-i vorbește despre Marele În-

Scanned with OKEN Scanner

vățător care trebuie să vină, eroul salvator menit să apere și să îndepărteze de campus tot ce-l va putea primejdui.

George își formează în timpul acestui curs de inițiere părerea că adevăratul eroism nu este acela al împlinirii unor misiuni impuse de alții, întrucît o adevărată înțelegere a realității și a sensurilor ei înseamnă a o considera ca o supremă ficțiune, modelată de mintea celui care o examinează într-o deplină libertate neîngrădită de constrîngerile praxisului social. „N-avea nici un rost, își spune el la un moment dat, ca Max să-mi amintească de «necesitățile politice» sau de «contextele istorice»: dacă un oarecare cancelar a făcut cu prudență X, acolo unde favoritul meu decan-rătăcitor ar fi făcut cu impetuozitate Y, mi-am pierdut orice considerație pentru el... Așa *a fost*... nu înseamnă și cum ar fi *trebuit* să fi fost..."

Într-o supremă negare a condiționărilor ficțiunii colective, limitative ale unei libertăți neîngrădite, George își propune să devină el însuși Marele Învățător, cel care-și poate făuri singur individualitatea și poate în același timp să-i ajute pe alții să și-o dobîndească. În acest mod scriitorul accentuează asupra ambiguității personajului de ficțiune, autor al propriei sale istorii și dependent totdată de autorul real, ambiguitate prezentă în mod permanent în actele și conștiința personajului. George alege această cale nu pentru a trăi la nivelul sacrei figuri arhetipale, ci pentru a arăta celor din campus calea spre o posibilă adecvare la o existență individuală, care nu poate și nu trebuie să se conformeze unor modele ci trebuie descoperită de fiecare după încercare și căutare, iluzie și greșeală.

La o reprezentație, la care George asistă ca student al Colegiului New Tammany, a unei piese intitulată „Tragedia lui Taliped Decanus" *(taliped* în latină înseamnă „picioare umflate", ca și Oedip în greacă), o parafrazare parodică a tragediei lui Sofocle, unul dintre cei de față, Harold Bray, sare pe scenă și se declară a fi Marele Învățător, cel așteptat și pregătit de WESCAC pentru a fi *GILES — Grand tutorial Ideal, Laboratory*

Scanned with OKEN Scanner

Eugenical Specimen — Marele Ideal educativ, Specimen eugenic de laborator. Acțiunea de pe scenă prezenta tocmai căderea tragică a eroului salvator care, din pricina stăruinței sale de a înțelege și a controla propriile sale fapte de erou, se va prăbuși, anticipînd într-un fel ceea ce se va întîmpla cu George mai tîrziu, dacă nu va înțelege, după încercările prin care va trece, necesitatea abandonării unui ineficient raționalism logico-analitic, incompatibil cu o metodă reală de cunoaștere a complexității structurilor lumii de azi.

Tînărul se angajează într-o luptă acerbă cu rivalul său Harold Bary, pretendent și el la titlul de GILES, conflict ale cărui episoade se înlănțuie uneori asemeni desfășurării unei comedii bufe. În cele din urmă, el își va învinge adversarul, dar pentru aceasta va trebui să-și susțină „lucrările" *(assignments)*, ale căror subiecte le-a primit de la WESCAC și astfel să „treacă" *(pass)* și să-și dovedească dreptul de a fi considerat ca noul mesia, așteptat de toți. Îndeplinirea „muncilor" ca și învingerea dragonului din povestirile legendare capătă aici o altă semnificație. Aceea a infirmării restricțiilor normative din viața campusului și a afirmării unui nou sens care să pulverizeze și să înlocuiască nonsensul ficțiunii acestei lumi care și-a impus pînă atunci structurile sale de gîndire asupra fiecăruia.

Ficțiunea dizolvînd ficțiunea, ficțiunea eliberîndu-se de ficțiune, iată o nouă expresie a ideii barthiene, potrivit căreia pentru a desprinde posibilul din real trebuie folosită energia relațiilor eliberate prin destructurarea existentului.

George își va „trece" lucrările, după obișnuita coborîre *„ad inferos"* din mituri, aici prin trecerea prin pîntecele complicatelor piese și articulații electronice ale lui WESCAC de trei ori. (O ironică referire la caracterul inert-mort chiar și al supertehnologiei, folosită însă aici ca să ratifice tentativa umană de reformare tocmai a acestei ordini pe care ea o dictează. Tehnologia va deveni activă și va dobîndi un sens eliberator numai printr-o adecvată intervenție umană, individuală, din care nu este exclusă eroarea atît a tehnicii cît și a omului). De fiecare

dată George va adopta o postură potrivită în vederea obținerii rezultatului scontat. Întîi el va încerca să fie raționalistul a cărui lume se identifică cu el însuși; în lumina acestei idei a „trece" înseamnă a te elibera de tot ceea ce vine în contradicție cu ceea ce îți spune rațiunea. Campusul, acceptîndu-i concluziile, devine, totuși, un haos. Atunci, George încearcă pentru a doua oară, negînd și acceptînd și binele și răul, și ordinea și dezordinea, și înțelepciunea și nebunia. Rezultatul se dovedește însă a fi același. Disperat, în a treia „trecere", el își dă seama că singura soluție e să considere fiecare din aceste contrarii ca o posibilitate, ca o alternativă a gîndirii și cunoașterii, existența lor fiind inerentă condiției umane. Recunoscînd că „lucrările" așa cum au fost concepute de computer sînt totuși o expresie a gîndirii represive dogmatice și că lumea campusului e dominată de principiul „așa stau lucrurile" *(things. as they are),* el conchide că experiența umană individuală poate căpăta un sens numai prin destructurarea acestei afirmații, prin chestionarea ireductibilității ei cognitive.

Campusul îi va accepta în această formă învățăturile, George îl va învinge pe Bray și va deveni astfel așteptatul Mare Învățător, mesianicul GILES. Rolul lui a fost, așadar, să-i lămurească pe ceilalți că viața e o ficțiune și ficțiunea poate deveni viață numai printr-o adecvată revelare a măsurii în care ficțiunea ne ține prizonierii unor sisteme de gîndire prestabilite și nu experimentate de noi înșine. Fără îndoială, se marchează aici o anume critică a sufilosofiei praxisului social și se accentuează asupra subiectivizării cunoașterii care dizolvă lumea tradițională pentru a reconstrui, într-o nouă imagine, alte lumi posibile. Sînt evocate totodată, cu sarcasm voltairian, năravuri și moravuri ale vieții universitare americane, dimpreună cu metodele principial-filosofice de învățămînt, specifice tipului de comunitate de *tutors* și *tutees* (îndrumători și discipoli).

Relevînd caracterul original al cărții și al viziunii ei, Robert Scholes, într-un nuanțat și penetrant studiu al diferențierilor dintre proza realistă și metaficțiune, (el o numește în acest caz „fabulație") le apropie de viziunea

lui Joyce din *Ulysses:* „Viziunea lui Barth, ca și a lui Joyce, menține mitul și comedia într-o balanță precară... Romanul realist își avea rădăcinile în conflictul dintre individ și societate, fabulația izvorăște din ciocnirea dintre perspectiva filosofică și cea mitică privind sensul și valoarea existenței, cu dogmele lor opuse de conflict și acceptare." *

Continuîndu-și cu același umor chestionarea nu numai a adecvării schemelor mitice la structurile lumii și gîndirii contemporane, ci chiar și a propriilor sale ficțiuni, John Barth infirmă într-o suită de dezmințiri, inserate după un aparent final, concluziile ce s-ar putea desprinde din lectura cărții sau mai bine zis a transcrierii benzilor de computer. Printr-o „Post-bandă", chiar GILES își exprimă după mai bine de doisprezece ani dezamăgirea amară și îndoiala în ecoul învățăturilor sale. „Pentru mine, afirmă el — sens și non-sens și-au pierdut înțelesul într-o noapte de acum doisprezece ani și patru luni petrecută în Pîntecele lui WESCAC — tot astfel și orice fel de asemenea distincții, inclusiv aceea dintre Același și Diferit". Și mai departe: „Ei nu-și vor aduce aminte cine a adus ordinea în haosul din programele lor... cine a adus colegiul lor pe calea cea dreaptă... și a consemnat acea singură speranță a studențimii Noua Programă Analitică Revăzută".

Dar lucrurile nu se opresc aici, deoarece după aceasta aflăm un „Post-scriptum la Postbandă", scris de J.B. care îi asigură pe cititori că „există toate motivele ca „Postbanda" să fie considerată un fals". Urmează însă o „Notă la Post-scriptum la Postbandă" prin care redactorul cărții ne avertizează că acel J. B. care semnează Post-scriptumul e posibil să fie un impostor, deoarece „caracterele de mașină ale manuscrisului său nu sînt aceleași cu cele ale „Scrisorii către redactori și editor" de la începutul cărții, semnată tot J.B....

Caracteristic pentru scriitorul postmodern, Barth sugerează necesitatea unei priviri deconstructive chiar și

---

* Robert Scholes — *Fabulation and Metafiction*, University of Illinois Press, Urbana, 1979, p. 43.

asupra propriei sale creații. Aspectul ludic pe care îl are de obicei acest proces nu trebuie să ne facă să ne înșelăm asupra seriozității acestei tentative artistice de a configura o lume a demistificării falselor coduri culturale, sociale, filosofice.

Pornind de la îndoiala în posibilitatea mitului primordial de a fi concludent, măcar într-o relativă măsură, pentru căutările omului de azi, Barth continuă explorarea, în alte forme narative, a acestor istorii mitologice „încurajatoare" ale autocreării omului prin stăpînirea asupra puterilor haosului și ale naturii ostile. În fapt el urmărește, într-un plan mai profund, o evoluție care a dus de la *crearea* acestor istorii la *relatarea lor prin viu grai* și în cele din urmă la *scrierea* lor, proces prin care sînt circumstanțiate totodată etapele desprinderii de lumea naturală, de o logică a concretului și de trecerea la una a abstractului. Și de aceea, într-o mișcare inversă, creația de artă cultă încearcă să se refere și să se reclame de la aceste mituri arhetipale în tentativa de a întări ideea că ea *construiește* o lume, pe care, de fapt, o *descrie* numai. Validitatea acestei operații e dubitativă, desigur, și de aici și libertatea pe care trebuie să și-o ia ficțiunea față de referirea la un real, acel real care, posibil, va fi fiind sau va fi fost...

Să ne întoarcem însă la *Chimera*. Scriitorul se oprește în *Perseida* asupra etapei *relatării* mitului, asupra contrazicerii dintre ceea ce se povestește și explicația posibilelor fapte eroice care vor fi dat naștere unei mult schimbate versiuni rostite și perpetuate oral. Eroul mitic, Perseus, cel care a omorît Meduza, își revede trecutul, într-o complezentă evocare a lui (stimulat și de satisfacțiile erotice compensatoare ale unei înțelegătoare admiratoare, Calyxa) în imagini sculptate într-un memorial al isprăvilor de odinioară. Nu cu speranța de a le repeta, el își dă bine seama, ajuns acum la mijlocul vieții, că s-ar înșela dacă ar crede așa ceva. Ci de a le aprecia mai exact, aura idealizării și a naivei admirații de altădată fiind risipită de confesiunile unei existențe dominate de fapt de sîcîielile, adversitățile, înșelăciunile și dezamăgirile unei vieți conjugale agitate și nesatisfăcătoare, în care

asupra propriei sale creații. Aspectul ludic pe care îl are de obicei acest proces nu trebuie să ne facă să ne înșelăm asupra seriozității acestei tentative artistice de a configura o lume a demistificării falselor coduri culturale, sociale, filosofice.

Pornind de la îndoiala în posibilitatea mitului primordial de a fi concludent, măcar într-o relativă măsură, pentru căutările omului de azi, Barth continuă explorarea, în alte forme narative, a acestor istorii mitologice „încurajatoare" ale autocreării omului prin stăpînirea asupra puterilor haosului și ale naturii ostile. În fapt el urmărește, într-un plan mai profund, o evoluție care a dus de la *crearea* acestor istorii la *relatarea lor prin viu grai* și în cele din urmă la *scrierea* lor, proces prin care sînt circumstanțiate totodată etapele desprinderii de lumea naturală, de o logică a concretului și de trecerea la una a abstractului. Și de aceea, într-o mișcare inversă, creația de artă cultă încearcă să se refere și să se reclame de la aceste mituri arhetipale în tentativa de a întări ideea că ea *construiește* o lume, pe care, de fapt, o *descrie* numai. Validitatea acestei operații e dubitativă, desigur, și de aici și libertatea pe care trebuie să și-o ia ficțiunea față de referirea la un real, acel real care, posibil, va fi fiind sau va fi fost...

Să ne întoarcem însă la *Chimera*. Scriitorul se oprește în *Perseida* asupra etapei *relatării* mitului, asupra contrazicerii dintre ceea ce se povestește și explicația posibilelor fapte eroice care vor fi dat naștere unei mult schimbate versiuni rostite și perpetuate oral. Eroul mitic, Perseus, cel care a omorît Meduza, își revede trecutul, într-o complezentă evocare a lui (stimulat și de satisfacțiile erotice compensatoare ale unei înțelegătoare admiratoare, Calyxa) în imagini sculptate într-un memorial al isprăvilor de odinioară. Nu cu speranța de a le repeta, el își dă bine seama, ajuns acum la mijlocul vieții, că s-ar înșela dacă ar crede așa ceva. Ci de a le aprecia mai exact, aura idealizării și a naivei admirații de altădată fiind risipită de confesiunile unei existențe dominate de fapt de sîcîielile, adversitățile, înșelăciunile și dezamăgirile unei vieți conjugale agitate și nesatisfăcătoare, în care

Scanned with OKEN Scanner

trebuie căutată nu de puține ori o motivare a unui eroism nevoit. Pînă la urmă, singura lui consolare va rămîne de aceea confruntarea vechilor imagini cu cuvintele care le vor explica, transformînd sensul povestirii, redîndu-i, poate, odată cu o imortalitate prezumată, adevăratul ei înțeles : „*aceste tăcute, semne vizibile... povestea pe care o spun acelora care nu au ochi să vadă și să înțeleagă și să interpreteze*“... (s. n.).

Bellerophoniada imaginează, posibil, multiplicitatea și diferențele versiunilor orale ale mitului, prin imprevizibile schimbări ale punctului de vedere al narațiunii, numeroase și uneori dificil identificabile, vocile care o relatează schimbîndu-se, suprapunîndu-se, contrazicîndu-se, dispărînd și revenind, lăsînd locul unor frecvente intervenții auctoriale și comentarii catedratice, chiar sub forma de grafice ale tipurilor de narațiune. Planul mitic este mereu străpuns de referiri la vremuri și personaje postmitice, datorită faptului că unul din personajele povestirii, Polyeidus, un proteu înzestrat cu darul anticipărilor profetice, are viziuni „explicative“ în care sînt menționate *Etica Nicomachică* a lui Aristotel, gîndirea lui Francis Bacon, episoade ale revoluției americane de la 1782, false scrieri privind o imaginară evadare a lui Napoleon de la Sfînta Elena, etc., etc.

În aceeași tendință de a trece peste scheme prestabilite, distanțîndu-se cu dezinvolt amuzament de respectarea planurilor temporale, de unitatea de acțiune și de loc, scriitorul evocă și un viitor roman al său *Letters* pe atunci abia un proiect. Diferite personaje : regi, regine, amazoane, zeități fac comentarii și reflecții ironice asupra convențiilor narative, asupra formelor de clasificare a narațiunilor, și asupra miturilor în care „fără îndoială, datorită naturii stilizatoare a procesului mitopoetic însuși care simplifică caracterul și motivele, așa cum comprimă spațiul și timpul, Perseus va fi imaginat că se grăbește neobosit și fără să mai gîndească de la o acțiune la altă acțiune de bravură, cînd de fapt el trebuie să fi avut săptămîni de lenevie, ore de nehotărîre etcetera“...

Scanned with OKEN Scanner

Toate acestea într-o necontenită relatare și corectare a istorisirii aventurilor și reversurilor vieții conjugale și amoroase a semizeului Bellerophon, cel care a ucis Himera, dar care pînă la urmă își dă seama că și această ispravă e cu totul îndoielnică, precum devin mereu îndoielnice și celelalte fapte eroice în lumina comentariilor și rectificărilor din discuțiile celorlalte personaje. Însuși Zeus, rînjind batjocoritor, îi spune lui Polyeidus, învățătorul și sfătuitorul semizeului în încercările menite să-l ducă la împlinirea destinului său: „Imitînd perfect pattern-ul Eroismului Mitic, omul tău, Bellerophon, a devenit *o perfectă imitație a unui erou mitic*. Lucrul acesta ne amuză. Dar privește încă o dată faimosul tău Pattern. El spune : Mister și Tragedie. Mister în călătoria eroului în cealaltă lume, iluminarea lui, transcenderea categoriilor, dispensația lui specială, *Tragedie în întoarcerea la realitatea zilnică*... Și acum, uită-te la istoria lui Bellerophon de de pînă acum: nu e Mister și Tragedie, ci *confuzie și fiasco*, d'accord?“... (s. n.).

O reflecție concluzivă, într-un fel — Zeus la urma urmei e asemeni autorului atotputernic — asupra irelevanței și ineficacității exemplului mitic, în toate etapele desfășurării lui. Și chiar și a relativului adevăr al istoriilor noastre zilnice ai căror eroi ne imaginăm a fi. Insatisfacția lui Bellerophon, nemulțumit de sine însuși, și mai cu seamă de sensul versiunii scrise a istorisirii faptelor sale, e categorică, și de aceea în final o neagă, o invalidează și chiar o califică drept ineptă.

„Dacă aș fi înțeles, spune el, cînd am consimțit la sfîrșitul acestei *novele* să fiu transformat de către proorocul Polyeidus într-o versiune a vieții lui Bellerophon, că s-ar putea să *fiu povestit în mod imperfect, ba chiar inept*, aș fi rămas la programul meu original : să cad din ceruri într-un tufiș de mărăcini, să devin un personaj vatic și orb și să plutesc pe o maree mlăștinoasă, recitindu-mi istoria cu *propria mea voce*“... *(s.n.)*. Oricum însă, dincolo de aceste preferințe sau respingeri, prin voința lui Barth, istoria sa va cădea... din ceruri, sub forma unor file *scrise*, evident, în acea regiune mlăștinoasă din Mary-

Scanned with OKEN Scanner

land, locul unde se fac și desfac destinele tuturor personajelor barthiene.

Dispoziția ludică vădită de ingenioasele variații ale convențiilor și combinațiilor narative tradiționale, irepresibila atracție a autocomentariilor și autocalificărilor ironice, speculațiile ambigue asupra justificării sau lipsei de justificare a propriilor strategii literare, sînt tot atîtea modalități de a atrage cititorul în definitivarea narațiunii, care lasă, în acest scop, deschisă posibilitatea unor finaluri plurale, alternative sau indecise. E o ambiguitate care reflectă relațiile de principiu schimbate dintre ficțiunea, autorul și cititorul ei în concepția scriitorului postmodern. Se încearcă astfel a se sublinia și pe această cale necesitatea creării conștiente a propriilor noastre sisteme de referință în cadrul evaluării critice a celor oferite de societate, chiar dacă aceasta înseamnă întoarcerea procesului deconstructiv asupra ficțiunii însăși, cu toate riscurile implicate într-o asemenea operație.

La John Barth acest proces se suprapune tendinței de „reorchestrare", constituind un puternic impuls în elaborarea noilor ficțiuni în care tensiunea dintre afirmarea realului și îndoiala în *existența* lui se rezolvă într-o permanentă comedie a reluării, mereu sub alte forme, a propriilor noastre înșelări. Scrierile sale mărturisesc o nestăpînită nevoie de a forța granițele acestor îndoieli existențiale, ceea ce are drept rezultat o chestionare și reformulare de fiecare clipă a structurilor menite a le exprima sau a le limita.

Romanul *Letters* (Scrisori și, într-un sens mai larg, literatură, beletristică), apărut în 1979, explorează cu o strălucitoare vervă aspectele extreme ale acestei obsesii. Un prim enunț al ei îl vom afla în subtitlul cărții (incifrat, așa cum îi place autorului să incifreze totul, într-o caligramă a titlului): „un roman epistolar ca de altădată a șapte măscărici și visători fictivi, fiecare din ei imaginîndu-se pe sine ca fiind real". Mai tîrziu vom întîlni o formulare mai nuanțată și mai apropiată de ideea centrală a romanului : „Măscărici și visători ce sîntem, *ne închi-*

puim că putem desface ceea ce ne închipuim că am făcut". (s. n.)

Nu e singurul comentariu asupra cărții. Barth revine, ca de obicei, pe parcursul acțiunii, ca Autor, identificat ca atare cu numele, profesiunea și adresa reală, dar declarat a fi un personaj fictiv, asupra genezei romanului, a coincidențelor biografice cu diferitele etape ale scrierii, a complicatelor relații temporale dintre evenimentele real-obiective și cele relatate în scrisori etc. etc. Și nu numai el, și corespondenții au opinii asupra cărții : unul îl acuză pe Autor de plagiat, alții îi sugerează, cu generozitate, idei și subiecte pentru lucrarea de față sau viitoarea etc.

Jocul dintre aparenta libertate a mișcărilor proprii în roman ale diferiților corespondenți, conștiința vagă pe care o au totuși că sînt manipulați și dezinvoltura cu care Autorul îi tratează ca individualități autonome, ca să-i manevreze cu tot atîta dezinvoltură, creează o diferențiere reală a nivelelor perspectivei ficționale, dînd ansamblului un relief și o acuitate vitală surprinzătoare.

O recentă monografie dedicată scriitorului, încercînd să-i sintetizeze arta într-o formulă, o definea astfel: „Virtuozitate pasionată: algebră și flacără, aceasta e formula lui Barth pentru orice ficțiune mitopoetică" *. Cîteodată poate să pară supărătoare precizia teoretică dovedită în definirea scrierilor și a formelor scrierilor sale în timp ce sînt scrise, această algebră în care sînt prea multe cunoscute sau făcute cunoscute ca să credem că mai este loc și pentru necunoscut. Dar tocmai aici rezidă o sursă esențială a profundei ironii a scrisului barthian : aceste expuneri dizerte de formulări teoretice nu pot exclude niciodată neprevăzutul, tot așa cum, în fapt, ele atrag atenția asupra acestei fundamentale deficiențe a lor. Căci în ciuda aparenței de atotștiință, formulele sau, mai exact, convențiile literare sînt violentate mereu de noile posturi ale ficțiunii, sau cum ar spune Barth, de noutatea în reluare.

---

* V. Charles B. Harris, *Passionate Virtuosity: the Fiction of John Barth*, Chicago, University of Illinois Press, 1983.

Și iată, obișnuiți pînă aici cu diversele forme ale „reorchestrării", vom fi surprinși în așteptările noastre — poate nu chiar cu totul, trebuie să admitem — de Barth care se „reorchestrează" pe sine însuși. Dar să-i dăm cuvîntul ca Autor, firește:

„Cartea la care lucrez acum — scrie Autorul — are un caracter deosebit, ceea ce explică această scrisoare. Ea însăși e alcătuită din scrisori... un roman epistolar, epistolele urmînd a fi aranjate într-o ordine care nu-i încă stabilită. Și eu sînt trecut, de asemeni, de jumătatea vîrstei biblice, amănunt care explică, fără îndoială, cea de a doua idee a mea privind această istorie: ea va trebui să fie un ecou al predecesoarelor ei în bibliografia mea și în același timp să augmenteze această bibliografie și să trăiască viața ei independentă. Ontogenia repetă filogenia în uter, dar, odată născut, copilul trebuie să respire singur, cei patruzeci de ani ai cuiva sînt „produsul" celor treizeci, douăzeci, etc., așa cum secolul de față e precursorul celora de dinaintea lui, dar nu numai produsul...

Și astfel voi pune la încercare din diferite rațiuni faimoasele limitări, atît ale Romanului-în-scrisori și ale Urmării, cele mai vulnerabile dintre genuri. Srisorile vor proveni de la șapte corespondenți: cîte unul din fiecare din cărțile mele precedente (sau descendenții lor de azi sau corespondenții lor în cazul lucrărilor istorice sau mitice) plus unul inventat în mod special pentru această lucrare, plus — și roșesc menționînd acest fapt, atît de contrariu principiilor mele literare! — Autorul, care ar trebui mai degrabă să relateze istorii decît să pălăvrăgească despre ele.

Acești șapte corespondenți îi imaginez contribuind fiecare nu numai cu scrisorile care alcătuiesc acțiunea, ci și cu elementele temei și ale formei ei. Personajul principal, de pildă, o englezoaică remarcabilă, o doamnă de vîrstă mijlocie, femeie de litere aflată într-o situație mai modestă, invitîndu-l pe Autor să accepte un doctorat onorific în litere de la un colegiu american provincial unde predă în prezent, îi sugerează chiar și atunci cînd el declină invitația concepția generală a „scrisorilor aranjate". De la Todd Andrews (eroul-avocat al primului meu ro-

Scanned with OKEN Scanner

man, *Opera plutitoare)* a venit ideea „urmărilor" independente și Viziunea Tragică a istoriei, la care, de fapt, subscriu. De la Jacob Horner (romanul nr. 2, *La capătul drumului)* vine ceea ce s-ar putea numi Viziunea Aniversară a istoriei, împreună cu anumite preocupări ce țin de alfabet, ca și instigarea de a „visa din nou" trecutul, o treabă nu prea limpede pentru mine. Et cetera.

Nr. 3 era *Negustătorul de tutun.* Deși nu concep lucrarea de față ca un roman istoric și nu am nici o intenție de a-i reînvia pe Henry Burlingame și Ebenezer Cooke, evident că mă preocupă Istoria cu I mare. Dumneata ești (scrisoarea e adresată lui A.B. Cook VI, un descendent al celor doi *n.n.*) într-un sens „urmarea" poetului laureat, posibil autointitulat, al palatinatului lordului Baltimore"...

Din cei doi corespondenți încă nenumiți, unul este Ambrose Mensch, cel din cîteva povestiri din *Pierdut în panorama de la bîlci,* acum bărbat în toată firea, și un fel de dublu al Autorului, scriitor și profesor la același colegiu la care predă „remarcabila englezoaică", pe numele ei Germaine Pitt sau Lady Amherst. El va furniza în primul rînd o amuzantă și pasionantă intrigă amoroasă cu aceeași Lady Amherst, precum și o amplă biografie și un comentariu asemenea al lucrărilor sale intenționate, începute sau abandonate, coincizînd cu scrieri ale lui Barth. Al doilea e Jerome Bray, urmaș al lui Harold Bray din *Giles, băiatul-țap,* prezent și în *Bellerophoniada,* cu aceeași obsesie a istoriei necunoscute a lui Napoleon și a computerelor, cu ajutorul cărora vrea să producă o capodoperă narativă perfectă: *Numere,* menită să revoluționeze literatura.

Cum reiese din aceste lămuriri, nu lipsite de înțepături autoironice, modelul formal parodiat este în principal cel al romanului epistolar. Și, anume al acelui fastidios opus lui Samuel Richardson: *Clarissa,* o primă și pedestră tentativă din literatura engleză a veacului al XVIII-lea de roman realist, în epistole, și cu o psihologie ceva mai complexă. Într-o măsură mai redusă și cel al *Legăturilor primejdioase* de Choderlos de Laclos. Ambele romane sînt amintite de cîteva ori; se compară chiar

Scanned with OKEN Scanner

și „conciziunea“ *Scrisorilor* (722 de pagini!), compusă din 88 de epistole, cu numărul aproape dublu, 175, din *Liaisons dangereuses* și cu copleșitorul număr de 537 ale *Clarissei*, cele patru volume masive ale acestui roman fiind folosite, într-o împrejurare, de Ambrose Mensch ca o redutabilă armă...

Distanțarea față de model se efectuează în primul rînd prin diferențierile dintre nivelele narațiuniii, considerată din perspectiva producerii textului. Și aici Barth nu ezită să-și lămurească iar cititorul. Într-o scrisoare adresată lui Lady Amherst, profesoară și ea de literatură, Autorul îi mărturisește:

„De cînd îmi aduc aminte am fost înamorat de vechile cicluri de povești mai ales de tipul povestirii-cadru *(frame-tale)*: *Oceanul de povești*, *O mie și una de nopți*, *Penta*, *Hepta* și *Decameronul*. Prin 1968 m-am hotărît să folosesc documente în loc de povestiri spuse, *texte-în-texte* în loc de *povești-în-povești*. Recitind primii romancieri englezi, *am fost impresionat de caracteristica lor conștiință* că scriu, că ficțiunile lor există în forma nu a *unor sunete în ureche, ci a unor semne pe pagină, imitînd nu „direct“ viața, ci documentele ei*, și m-am gîndit să mariez o venerabilă tradiție cu o alta : povestirea-cadru cu romanul „documentelor“... (s. n.).

Oricum „documentele“, dacă sînt documente, nu vorbesc de la sine, ci numai cînd sînt integrate într-o anumită intrigă și sînt comentate și aceasta e operația pe care o face în principal Autorul. În *Clarissa* și în *Legăturile primejdioase* naratorul sau naratorii lăsau scrisorile să vorbească pentru a comunica lectorului fiorul unor existențe reale, și în acest scop insistau asupra reacțiilor diferitelor personaje la primirea, neprimirea sau la schimbul de epistole, care avea un efect hotărîtor asupra vieții lor.

Și în *Scrisori*, Autorul deleagă puterea scrisului personajelor sale, dar, prin acest aparent transfer de creativitate, autonomia lor nu crește, ci, dimpotrivă, dependența lor se accentuează. Confesiunile conținute în scrisori nu contribuie la a da un mai mare grad de iluzie a realității, fiind făcute de personaje care vin din alte ficțiuni. Relată-

rile lor epistolare se interferează vag cîteodată, dar nu se influențează reciproc. Ei *scriu*, dar nu *corespondează* între ei. Iluzia referențialității acestor echivalențe verbale ale unor evenimente verbale, coordonate de un Autor, fictiv și el, se dizolvă complet, totul dispunîndu-se și ordonîndu-se potrivit voinței acelui *meneur du jeu*, care este scriitorul, și care se face prezent tot timpul. De altfel, corespondenții nici nu-și scriu între ei, ci doar autorului — cu excepția acelor rare cazuri cînd ei se adresează lor înșiși sau unor ascendenți decedați sau unor descendenți nenăscuți — care nu le comentează epistolele în mod direct, dar prin ordonarea consemnării lor, a alăturării unora lîngă altele realizează o subtilă discuție a acestor mesaje. Modificările intervenite în viața și destinele lor nu apar astfel a se datora în vreo oarecare măsură efectelor unor revelații conținute în epistole, ci sînt rezultatul coincidențelor — cam exagerate de multe ori — și combinațiilor unor factori întîmplători, exteriori acestui curs unidirecțional de comunicări. Multiplicitatea vocilor narative, pretins independente, dar cu o autonomie care izvorăște din planul unor alte ficțiuni literare, converge tot timpul și se contopește în fapt în „existența" Autorului, subliniind în mod constant ficționalitatea acestor documente-confesiuni și a întregului ansamblu care funcționează ca un perfect și strălucitor mecanism literar, complex și amuzant, și atrăgător, și poate pînă la urmă cam obositor.

E posibil ca această din urmă senzație să fie urmarea unei prea mari densități a materialului narativ și a permanentei căutări a unor strategii literare care să desfidă comentariile tradiționale ale romanului, ale narațiunii ca atare. De fapt, în această căutare se reflectă însă o preocupare esențială pentru condiția omului modern, pentru problema identității, a aventurilor și pulverizării ei. Strategiile puse în mișcare sînt tot atîtea intervenții într-o dezbatere asupra posibilităților limitării tendinței eului de a se dizolva, tendinței sale spre o entropie psihică, spre dezagregarea într-o pluralitate de personalități, coprezente sau alternante. Și în acest caz identitatea se poate afirma prin distanțarea față de rolurile pe care ex-

Scanned with OKEN Scanner

perienţa noastră cotidiană ni le impune sau ni le-a impus. E tocmai ce se întîmplă în complexa relaţie a Autorului cu presupusele confesiuni-documente ale unor presupuse existenţe şi a diferitelor „personaje“ cu trecutul şi prezentul lor, şi de aici şi destabilizarea funcţionării obişnuite a categoriilor de adevăr şi de fals, de real şi de imaginar.

Şi cîte nu „se întîmplă“ sau nu „s-au întîmplat“ în viaţa acestor „personaje“, aşa cum se confesează ele că s-au petrecut „faptele“...

Lady Amherst, o figură plină de culoare şi umor, ca şi o foarte harnică şi elocventă corespondentă şi avînd de altfel cea mai vivace prezenţă în roman (în sensul unei lecturi tradiţionale naive) îşi confesează cu un fermecător şi original *savoir faire*, „viaţa“ de aventuri şi neprevăzut, care a făcut-o să traverseze istoria literaturii occidentale contemporane, istoria Angliei şi să o implice în complicatele relaţii şi intrigi din existenţa lui Marshyhope State University şi a unuia din colegiile sale cu mari ambiţii sociale şi universitare.

Literatura occidentală contemporană, pe care o şi predă la colegiu, e una din experienţele ei cele mai „intime“. Comparîndu-şi aventurile amoroase, istorisite cu graţie şi haz, cu o serie de celebrităţi cum ar fi H. G. Wells, Aldous Huxley, Hermann Hesse şi posibil, cu Joyce sau Thomas Mann, cu acelea ale foarte îndepărtatei şi presupusei rude Germaine (pînă şi numele e acelaşi) Necker, cunoscuta femeie de litere Mme de Staël, ea nu uită să facă aprecieri de ordinul teoriei şi istoriei literare. Preferînd însă factualitatea textualităţii, ea mărturiseşte cu o comică surprindere, dar şi plăcere, cu numeroase şi minuţioase detalii, cum a cedat insistenţelor pasionale ale lui Ambrose Mensch, colegul ei de universitate, comentînd etapele progresive ale acestui impetuos amor, cu un haz real, tincturat de numeroase şi „adecvate“ referinţe literare. Amor care se sfîrşeşte cu căsătoria celor doi. (Spre deosebire de *Clarissa*, unde eroina va termina tragic din motive de seducţie şi amăgire!)

În prealabil însă ea trăieşte şi un scurt episod din istoria Angliei, acceptînd să joace rolul amantei oficiale a

regelui Angliei, George al III-lea (1738—1820), Lady Elizabeth Pembroke, pentru a liniști nebunia complexă a industriașului american Mack Harrison, și unul din sprijinitorii financiari ai colegiului la care e profesoară. Industriașul, în ultima parte a vieții e convins că e regele George al III-lea, care crede în rare momente de nebunie, că e Mack Harisson, industriașul american...

Acest joc între trecut și între prezent, cu labile alunecări dintr-un moment al unei vremi într-un moment al alteia, e reluat și în viața lui Ambrose Mensch care scrie dealtfel, la modul figurat: „Casa în care locuiesc e clădită cu pietrele istoriei familiei mele, cu eșecurile noastre trecute *reconfigurate*“ (s.n.).

Ca dublu al Autorului, el își descrie în mod amplu viața și cariera de scriitor și își explică evoluția explicîndu-l pe Barth de fapt: „Am întors în liniște spatele Realismului, întorcîndu-l probabil mai de mult realității. Am lăsat deoparte nu numai istoria, filozofia, politica, psihologia, confesiunea, sociologia și alte asemenea contaminate tradiții ale ficțiunii, dar și de asemeni, pe cît posibil, caracterizarea, descrierea, dialogul, intriga — și chiar limba, acolo unde mă puteam dispensa de ea... Cîrpacii radicali din New York și Köln, asociați cu renașterea „poeziei concrete“ și cu „intermedia“ mi s-au părut niște *parvenus* vulgari; prin 1961 m-am întors la cuvînt, chiar la propoziție, în forma ei cea mai nepretențioasă : modelele mele erau autorii anonimi ai notelor necrologice apărute în ziare din micile orașe, cercetările pentru găsirea unor acte de proprietate, legendele fotografiilor din *National Geographic* și anunțurile de oferte de serviciu de la mica publicitate. Prin 1967... n-am reînamorat de cel mai satisfăcut contaminat gen: Romanul, *Romanul cu marea lui grație săltată, uimitor ca o balenă !*

Dar nu Romanul de Artă fără îndoială, nu acele ceasuri elvețiene încărcate de simboluri, și nici acele pendule cu cuc din Schwarzwald ale Modernismului“...

Dar nici în aceste explicații ori referiri ironice la teorii literare contemporane nu trebuie stăruit prea mult, pentru că pe Ambrose Mensch îl preocupă, totuși, un anume fel de adecvare a vieții și ofensivei sale ero-

tice cu etapele prevăzute în legendele eroului mitic, descris în cartea Lordului Raglan: *The Hero, A Study in Tradition, Myth and Dream* (Eroul, un studiu al Tradiției, Mitului și Visurilor). Dar mai curînd, cum se poate transforma această simplă repetiție: „Cum să transcenzi simpla re-producere *(reenactment)*". Și să faci în așa fel încît viața, ca și istorisirea *(the story)* să deschidă acest, altminteri, cerc închis, într-o spirală care să se desfășoare veșnic, asemeni unui nautilus cu camere. . ."

Numai în aparență o repetiție, în fond însă cu totul altceva, deoarece acțiunea încărcată de ironie a re-producerii dă un alt sens și conținutului și orientării ei, și aceasta nu numai pentru faptul că „nu te poți scălda de două ori în același rîu", ci și pentru că intenția este de a merge mai departe descifrînd necunoscutul din cunoscut, der(r)idînd cunoscutul pînă la a-l face nou. Și acesta nu numai prin simplă opoziție, nu doar prin developarea fără ezitări, ba chiar cu maliție, a ceea ce este caduc, irelevant și fals în sistemul de conexiuni prestabilit și impus din afară a individului de totalitatea socială, ci și printr-un subtil joc de ambiguități, destabilizînd și punînd la îndoială însăși existența trecutului ca atare.

Trecînd prea grăbit peste aceste nuanțe care sînt esențiale în explicarea complexului proces al noutății într-o continuitate precară dar posibilă într-un spirit critic, Denis Donoghue vorbește, într-o analiză a *Scrisorilor*, pe un ton condescendent despre prezența „unei rutine a reciclării transformată într-un principiu estetic" *. Confuzie nu numai de termeni, dar și o surprinzătoare bagatelizare a literaturii barthiene. Este adevărat că „reorchestrarea", definită în nenumărate rînduri de scriitor în mod amplu este un principiu afirmat al esteticii sale literare, dar de aici pînă la a vorbi despre o *„rutină* a reciclării" este o mare distanță, nemai vorbind despre improprietatea de fond, flagrantă, a imaginării unei operații de „reciclare" în literatură. . . chiar dacă Barth folosește cu obișnuita sa ironie termenul.

---

* V. Denis Donoghue în *The Lives of His Mind*, Saturday Review of Literature, nr. 13, oct. 1979.

Scanned with OKEN Scanner

Și A.B. Cook, VI, poet și profesor și el la același colegiu din Maryland, încearcă să stabilească un *pattern,* dacă există cumva, relevant pentru prezent, în extrem de încîlcita istorie a familiei sale, descrisă în niște scrisori, reale sau false, nici el nu o poate afirma cu siguranță. Oricum, ascendenții săi implicați în prima revoluție americană din 1776, în revoluția franceză de la 1789, în războiul american din 1812, în presupusa evadare a lui Napoleon de la Sfînta Elena, traversează istoria pentru a-i sugera sau nu necesitatea organizării unei a doua revoluții americane în „această tîrzie după amiază a secolului nostru"? Întrebarea va rămîne, evident, fără răspuns din partea poetului, dar cititorul va fi copleșit de o cascadă de evenimente care au un fundal obiectiv istoric, relatate însă cu o extraordinară vervă și culoare capătă aerul unor întîmplări foarte subiectiv-personale ale înaintașilor lui A. B. Cook VI. Ei vor pune la cale intrigi *à longue et à courte échéance,* menite, oare ?, să împiedice declanșarea revoluției americane, vor încerca să organizeze fuga lui Napoleon din Sfînta Elena și să-i asigure refugiul în America. Unul din ei traversează fulgurant epoca și viața amoroasă și literară a Doamnei de Staël, avînd de a face cu sau menționînd, într-o împrejurare sau alta, prezența tînărului Honoré de Balzac, a lui Benjamin Constant, Fenimore Cooper, Napoleon ca Prim Consul, Mme Récamier, Schlegel, Chateaubriand, Tom Paine, Jefferson și numeroase alte personalități politice sau literare ale vremii. Coincidențele acestor întîlniri nu anulează datele obiective ale istoriei, dar manipularea și folosirea lor cu ingenioasă dezinvoltură fabulatorie sugerează o altă istorie posibilă, dincolo de aceea descrisă de documentele cunoscute și prin ambiguitate argumentează incertitudinea existenței unui sens sau *pattern* anume al ei, în afara celui dat de experiența individuală. Tendința spiritului uman de a domestici neștiutul și neobișnuitul, de a-l transforma în familiar duce de obicei la simplificarea a ceea ce e complex în întîmplare și la ignorarea altor relații decît acelea pe care obișnuința și repetarea le-au impus. „Veșnica întoarcere"

Scanned with OKEN Scanner

nietzscheană este infirmată numai de mișcarea imaginativă a spiritului care găsește în descifrarea necondiționată a neprevăzutului și a complexității noului expresia libertății sale, mișcare pe care „reorchestrarea" barthiană o ilustrează pe deplin. În producerea unei „întîmplări", unele din antecedentele ei pot participa, altele nu, unele pot deveni mai importante decît celelalte și atunci sensul ei real va fi determinat de selecția subiectivă pe care numai această libertate interioară o poate garanta.

Viziunea Aniversară a istoriei afirmată în *„Scrisori"* de Jacob Horner, personaj central care vine din romanul mai vechi *La capătul drumului,* e doar o nereușită încercare de a-și anestezia responsabilitatea culpabilă față de sfîrșitul tragic al lui Renée Morgan, soția prietenului său, istoricul Joseph Morgan, președinte al colegiului din Marshyhope, cu care îl înșelase altădată. Conștient, Horner caută să evite orice tentativă de reinterpretare a trecutului și de aceea se imobilizează în această viziune a istoriei în care evenimentele coexistă, fără a avea vreo relație semnificativă între ele. El va respinge de aceea solicitarea Autorului de a participa la alcătuirea *Scrisorilor*. Refuzul său e caracteristic pentru o atitudine de negare a interpretării timpului:

„Dacă drumurile s-ar sfîrși. Dar sfîrșitul unuia e începutului altuia sau simpla lui continuare. Astăzi 15 mai, Ziua Înălțării, a 51-a aniversare a inaugurării serviciului de poștă aeriană între New York și Washington, D.C., ziua de naștere a Annei Maria Alberghetti și a lui Richard Avedon, Michael Wiliam Balfe, Joseph Cotten, James Mason, Ilya Mechnikov, sînt iar la început, la aniversarea mea, unde am fost în 1951..."*

„Cine vrea să joace din nou această piesă, să meargă din nou pe acest drum ?"...

Totuși Horner își va scrie lui însuși, în principal, dar și Autorului pentru a relata cum a avut loc reîntîlnirea cu Joseph Morgan, datorată uneia din aceleași improbabile coincidențe deajuns de frecvente în roman.

* Timpul narațiunii din romanul *La capătul drumului*.

Scanned with OKEN Scanner

Și totodată să-i relateze că a fost silit, la provocarea și impunerea lui Morgan, să accepte *der Wiedertraum*, adică să fie înșelat de acesta în noaptea nunții sale, tot așa cum și el își înșelase prietenul cu soția sa. Și de această dată sfîrșitul e tragic : Joseph Morgan se sinucide, după ce își consumă răzbunarea. Repetarea literală a trecutului nu e numai posibilă, dar se dovedește a fi fatală, tocmai pentru că e lipsită de sens. Nu se poate spune mereu aceeași poveste, și nici motivele recurente nu pot fi întru totul aceleași. Spunem mereu o poveste, e adevărat, dar motivele ei se transformă mereu *în felul în care sînt spuse* și povestea devine mereu alta tocmai pentru că sensul ei e determinat de acest proces. Și Todd Andrews, personajul a cărui viziune nihilistă a vieții este configurată în primul roman al lui Barth : *Opera plutitoare*, nu consideră istoria decît o simplă repetare, mărturisind că nu-i poate deslușì nici un *pattern* sau în orice caz „nici un *pattern* semnificativ", deoarece, după cincisprezece ani, el se găsește în aceeași situație descrisă în vechiul roman, și tot pe pragul deciziei de a se sinucide.

În *Scrisori* el intervine la solicitarea primă a lui Jerome Bray, urmașul îndepărtat al lui Harold Bray (romanul furnizează printre altele și un complicat arbore genealogic arătînd descendența acestuia din Jérôme Bonaparte, regele Westfaliei), care-i cere să-l asiste legalmente în dovedirea acuzației de plagiat proferată împotriva Autorului învinuit că i-ar fi „denaturat" (perverted) în *Negustătorul de tutun* și *Giles, băiatul-țap* propriile sale opere : *The Shoals of Love, The W sp.* și *Backwater Ballads*.

Impresie de care nu e depărtat nici Todd Andrews, cînd îi comunică Autorului că nu are o părere prea bună despre modul în care a folosit întîmplări din „viața" sa în romanul *Opera plutitoare*, și nici despre faptul că n-a făcut prea mult să ascundă „adevărata" identitate a eroilor săi !

Jocul acesta care împinge mereu ficțiunea dintr-un prim-plan într-un al doilea plan și de aici într-un al treilea, care asociază cu conștient umor incertitudinile realității cu certitudinile ficțiunii reușește totuși, în mod

Scanned with OKEN Scanner

ciudat, să dea unora dintre personaje, cum ar fi Lady Amherst sau Ambrose Mensch, o reală concretețe și consistență. Oglinzile acestea care se reflectă unele în altele capătă pînă la urmă darul de a contura personaje care nu sînt simple fantoșe abstracte, portretele lor apărînd din confruntări și verificări succesive, asemeni unor suprapuneri de linii care în final nasc figuri bine definite.

Căci toate aceste scrisori, oricît de depărtate par ele în primele etape ale romanului, configurează pînă la urmă o aceeași lume, în care și relațiile dintre corespondenți, deși întîmplătoare, nu sînt evitabile, și țes o trama de fond în care faptele își găsesc de cele mai multe ori o explicație unele dintr-altele. Lumea e aceea a complicatelor cabale pornite din ambiții și manevre interesate în jurul statutului unei provinciale universități din Maryland, a problemelor create de finanțarea ei de către un industriaș local, a multiplelor intrigi amoroase dintre cei ce evoluează în diferite colegii ale universității și în preajma lor, a realizării unui film de avangardă care va reuni în distribuție toate personajele implicate, avînd drept subiect romanul însuși în desfășurarea lui, și a confruntării adevărului posibil al istoriei americane cu prezentul ei...

E lumea anilor '60—'70 în Statele Unite, a problemelor pe care le-a creat o hipercivilizație a scrisului și a comunicării scrise, a manipulării documentelor, a pervertirii continue a ceea ce se numește mijloacele de informare (media) și în consecință a denaturării posibilității de cunoaștere a realității și a naturii ei.

Semnificativ, Reg Prinz, regizorul filmului în curs de realizare după un scenariu creat pe măsură ce acțiunea romanului, datorită dezvăluirilor cuprinse în scrisori, avansează, consideră cu aroganță că filmul face inutilă cultura cuvîntului scris și tipărit.

Am putea spune că Barth, după ce a explorat originile ficțiunii narative în tradiție orală, după ce a discutat și a contestat convențiile tradiționale ale narațiunii scrise, ale istoriilor pentru bandă de magnetofon și de computer, și-a propus să realizeze un roman al avata-

Scanned with OKEN Scanner

rurilor unei culturi care, trecînd de la vorbă la scris, a cunoscut toate ipostazele și imposturile istorisirii de sine.

„*Scrisori*“ pun, de aceea, prin natura și alcătuirea lor, problemele existenței acestei arte și ale acelui artist care-și construiește o lume proprie, printr-o re-evaluare liberă, conștient critică, a convențiilor lingvistice, literare și sociale, verificîndu-le adecvarea la lumea de azi. Ale acelei arte și ale acelui artist, atît de concluziv definit de Ambrose Mensch, acest dublu al Autorului, în finalul romanului :

„Dacă își imaginează cineva un artist mai puțin înamorat de lume decît de limba cu care o semnificăm, și încă mai puțin înamorat de limbă decît de narațiunea semnificantă și încă și mai puțin înamorat de narațiune decît de aranjamentul ei formal, acel cineva *nu* trebuie în mod necesar să-și închipuie că artistul abandonează prin urmare lumea pentru limbă, limba pentru procesele narațiunii și aceste procese pentru posibilitățile abstracte ale formei.

Nu s-ar putea oare ca acel/acea să fie imaginat, nu atît de ușor, dar cel puțin ca posibilitate, că în acest mod (dacă numai în acest mod) este în stare să iubească narațiunea prin formă, limba prin narațiune și chiar lumea prin limbă. Care, ca și narațiunea și formele ei, este, mai la urma urmei, printre cele ce alcătuiesc lumea“.

Barth se dovedește pînă la urmă a fi îndrăgostit, cu luciditate, și de limbă și de formele narațiunii și de narațiune și de lume, dar fără ca aceasta să-l împiedice să-și dea seama de insuficiențele lor, și ale noastre, în încercarea de a căpăta prin ele o cunoaștere mai precisă a naturii realului. Practicarea necontenită a acelor jocuri atît de ingenioase din roman care privesc diverse aspecte ale sentimentului identității, a apartenenței la o lume posibilă, sînt o expresie a acestei constatări a limitelor, și în același timp o prevenire împotriva acestei înșelătoare puteri conceptuale umane care poate da viață deopotrivă potențialului ca și actualului.

Scanned with OKEN Scanner

În glumă, Autorul își caracterizează romanul ca fiind „o détente față de tradiția realistă", invitînd cititorul, poate, la o lectură naivă a cărții. Și totuși... Toate aceste alunecări și pertractări între un adevăr presupus și o îndoială tenace, între luciditate și nebunie, între a trăi într-un prezent aparent înțeles sau într-un trecut inventat, nu sînt doar un extraordinar *tour de force* al unui maestru iluzionist și nici doar o imagine înspăimîntătoare a modului în care reușim să ne înșelăm că trăim, așa cum s-a spus. Analiza condiției umane nu se oprește doar la aceste aspecte oarecum evidente, și printr-o ipostaziere extrem de nuanțată și de ingenioasă a multiplelor forme de rezistență a eului la relațiile repetitive și represive, stabilite istoricește înlăuntrul sistemelor lingvistice, culturale și sociale, sînt examinate piedicile esențiale care stau în calea constituirii identității individuale. Impulsurile antisistematice ale personajelor sînt o expresie multivariată a iscusinței cu care personalitatea atomizată a omului modern reușește, în căutarea identității, să-și construiască din fărîme o lume interioară, liberă și coerentă, nu abstrasă ci doar salvată dintr-o lume exterioară heteronomă.

Unul din personajele feminine ale cărții, unul din numeroșii ei *raisonneuri*, Lady Amherst, spune la un moment dat: „lumea e mai bogată în asocieri decît în sensuri... și e rolul înțelepciunii să deosebească între acestea două". E o măsură a reușitei omului de azi, care își dă seama că poate salva doar o seamă de adevăruri relative din ruinele unor false adevăruri absolute. E adevărat că aria lor nu e prea vastă, dar esențială pentru a trăi, ca să nu folosim un termen, poate mai adecvat, pentru a supraviețui. Subliniind această îngustime a spațiului în care personajele lui Barth trăiesc într-un fragil echilibru, criticul Campbell Tatham constata, raționînd cam schematic: „Romanele lui sînt comentarii asupra teoriilor romanului; în măsura în care romanele sînt o parte a vieții, romanele sînt un comentariu asupra unei părți a vieții" *.

* V. *The Anti-Novels of John Barth* în *Critical Essays on John Barth*, Boston, 1980.

Scanned with OKEN Scanner

Nu știm dacă Barth ar fi de acord cu acest „comentariu asupra unei părți a vieții", dar oricum *Scrisori* e un vast și impresionant roman al unor febrile căutări și precare descoperiri, al unor false porniri și al unor adevărate sosiri, al unor sensuri profunde revelate printr-o ironică și amuzată examinare a falselor sau realelor repetiții ale trecutului și a relaționalității unor fenomene în fapt nerelaționate. Obsedat de formele denaturării realității prin structuri și patternuri impuse de tradiții și convenții depășite, prin repetări mitice sau istorice, ca și de ideea că limbajul poate transforma neadevărul în adevăr și orice text scris în „document", Barth creează în *Scrisori* o lume în care, datorită unei analize lucide și ireverent ironice, toate aceste forme falsificatoare capătă o acută putință de developare a ceea ce e dincolo de umbre și confuzii.

S-ar putea, dacă ne-am lua după titlul romanului următor : *Sabbatical* *, apărut în 1982, crede că e vorba într-adevăr de o vacanță, de o îndepărtare de toate aceste probleme teoretice sau reale și implicit de teoria literaturii. Ne-am înșela însă, deoarece călătoria pe care o întreprinde eroul cărții, Fenwick Turner, și soția sa, Susan Szekler, e de fapt un lung itinerar explorator a numeroase forme și convenții narative și literare.

Amîndoi eroii fac parte dintr-un mediu specific cărților lui Barth : soția e profesoară de literatură (iar) soțul, fost funcționar al CIA, e autorul (și iar) unei cărți de dezvăluire a unei tenebroase operații a sus-menționatei agenții. Obișnuita regie a ficțiunii barthiene e pusă în funcțiune și aici : naratorul, Turner, descrie *procesul* realizării cărții la persoana întîi, ca împreună cu soția să istorisească la persoana întîi plural și apoi fiecare la rîndul lui să vorbească despre întîmplări și despre celălalt la persoana a treia, comentînd modul în care acțiunea este sau trebuie relatată, sugerînd diverse strategii menite să facă narațiunea să avanseze, și invitînd, cînd

*Termen folosit pentru a desemna o perioadă de vacanță mai lungă, acordată pentru studii sau călătorii, profesorilor universitari americani, la un număr de ani în învățămînt (7 ani).

Scanned with OKEN Scanner

Nu știm dacă Barth ar fi de acord cu acest „comentariu asupra unei părți a vieții", dar oricum *Scrisori* e un vast și impresionant roman al unor febrile căutări și precare descoperiri, al unor false porniri și al unor adevărate sosiri, al unor sensuri profunde revelate printr-o ironică și amuzată examinare a falselor sau realelor repetiții ale trecutului și a relaționalității unor fenomene în fapt nerelaționate. Obsedat de formele denaturării realității prin structuri și patternuri impuse de tradiții și convenții depășite, prin repetări mitice sau istorice, ca și de ideea că limbajul poate transforma neadevărul în adevăr și orice text scris în „document", Barth creează în *Scrisori* o lume în care, datorită unei analize lucide și ireverent ironice, toate aceste forme falsificatoare capătă o acută putință de developare a ceea ce e dincolo de umbre și confuzii.

S-ar putea, dacă ne-am lua după titlul romanului următor : *Sabbatical* *, apărut în 1982, crede că e vorba într-adevăr de o vacanță, de o îndepărtare de toate aceste probleme teoretice sau reale și implicit de teoria literaturii. Ne-am înșela însă, deoarece călătoria pe care o întreprinde eroul cărții, Fenwick Turner, și soția sa, Susan Szekler, e de fapt un lung itinerar explorator a numeroase forme și convenții narative și literare.

Amîndoi eroii fac parte dintr-un mediu specific cărților lui Barth : soția e profesoară de literatură (iar) soțul, fost funcționar al CIA, e autorul (și iar) unei cărți de dezvăluire a unei tenebroase operații a sus-menționatei agenții. Obișnuita regie a ficțiunii barthiene e pusă în funcțiune și aici : naratorul, Turner, descrie *procesul* realizării cărții la persoana întîi, ca împreună cu soția să istorisească la persoana întîi plural și apoi fiecare la rîndul lui să vorbească despre întîmplări și despre celălalt la persoana a treia, comentînd modul în care acțiunea este sau trebuie relatată, sugerînd diverse strategii menite să facă narațiunea să avanseze, și invitînd, cînd

*Termen folosit pentru a desemna o perioadă de vacanță mai lungă, acordată pentru studii sau călătorii, profesorilor universitari americani, la un număr de ani în învățămînt (7 ani).

Scanned with OKEN Scanner

sînt în încurcătură, un Autor presupus să preia conducerea întregii „operații"...

Călătoria urmează un itinerar capricios în Caraibe pe care cei doi îl parcurg pe vasul lor Pokey, itinerar determinat în parte și de nestatornicia vremii și de schimbările de umoare ale celor doi, dar în principal de modelele oferite de călătoriile literare celebre, de la acelea descrise în papirusurile egiptene despre marinarul naufragiat, la cele din *Odiseea*, *Eneida* și apoi la cele din *Robinson Crusoe*, *Moby Dick*, din *Aventurile lui Arthur Gordon Pym*, Conrad etc. etc. Bineînțeles, cu strădania de a reînnoi, într-un fel sau altul, printr-o variantă mai amuzantă sau mai puțin amuzantă aceste modele. În ceea ce-l privește pe Turner, el are preferințe mai categorice: „*Dacă aș fi eu scriitor* — spune el — aș naviga luîndu-mă numai după stele de primă mărime: Homer și Șeherezada, Shakespeare și Cervantes, Dickens și Mark Twain" (s.n.). Ca puțin mai tîrziu, *conștient* de dificultățile posturii sale de narator, să sublinieze în schimb libertatea și puterea Autorului: „Noi putem face ce putem face. Și ceea ce nu putem face ca Fenn și Susan, putem face ca *Autor*" (s.n.). Rolurile sînt mereu însă schimbate și eroul e și narator, și narat, chiar și în același paragraf: „După părerea *lui Susan* e potrivit, ca să vorbim așa, să fim implicați într-o călătorie de noapte, o trăsătură obișnuită a miturilor eroului rătăcitor. Dar *lui nu-i displace* să vadă că povestea noastră urmează într-un mod general faimoasa tradiție: chemarea, plecarea, trecerea pragului, încercările inițiatice etc. *El spune* că e prerogativa noastră auctorială să alterăm pattern-ul ca să corespundă cu povestirea noastră, atîta vreme cît nu alterăm povestirea ca să corespundă cu pattern-ul" (s.n.). În descrierea și comentarea călătoriei sînt discutate cu umor și uneori cu o pedanterie vădit ostentativă teoriile naratologiei, structuralismul lévi-strauss-ian, problemele miraculosului literar, simbolismul arhetipal etc. etc.

E caracteristic pentru tonul pe care-l au aceste discuții momentul în care Fenwick Turner își întreabă soția, din ce *punct de vedere* crede ea că ar trebui rela-

tate peripețiile călătoriei lor. Răspunsul e precis și profesoral, enumerînd laconic toate posibilitățile :

„Persoana întîi e sau observator sau protagonist și e la singular sau la plural, vrednic de încredere sau nedemn de încredere. Persoana a treia, obiectivă, atotștiutoare sau, ca să spunem așa, limitat atotștiutoare. Persoana a treia limitat-atotștiutoare limitată la protagonist sau la observator. Persoana a treia etc. . ."

Enumerare a cărei pedanterie și pretenție de cuprindere totală e ironizată în reacția eroului : „Galopantă atotștiință ! Aș vrea ca povestea noastră să fie spusă din punctul de vedere al tău și al meu, al lui Orrin, Count, Miriam, Carmen, al Bunicii (personaje ale cărții — n.n.) al președintelui Carter, al Ayatolahului Homeini, al lui Pokey,. . . Betelgeuse etc.". . .

În același timp se revine iar asupra inconsistenței convențiilor literare care încearcă să ordoneze dar și să simplifice haosul și varietatea experienței umane și a perspectivelor din care poate fi considerată. Condiție a dificultății ontologice a ficțiunii, această nostalgică versiune a realului. Contradicție subliniată într-o remarcă a aceluiași erou care afirmă : „Ceea ce dorim e miraculosul literal dar cu o doză sănătoasă de realism ca să-l mențină în echilibru". Dorință, s-ar părea, cu totul nouă în scrisul lui Barth. . .

„Doza sănătoasă de realism" este însă, ca și în scrierile de pînă acum, spulberată cu ironie de întîmplările din „roman" care o dezmint la tot pasul și o dovedesc a fi o irealizabilă năzuință în circumstanțele date sau oricum. Ceea ce părea o oarecare și banală călătorie, într-o măsură de plăcere, într-o măsură de răgaz reflexiv în vederea luării unor decizii : Susan se frămîntă dacă să renunțe la cariera din învățămînt pentru a avea un copil, iar Fenwick se întreabă dacă-i va fi posibil să se desprindă cu totul de legăturile cu CIA, se dovedește a fi o serie neîntreruptă de aventuri, furtuni și improbabile coincidențe care contrazic mereu intențiile inițiale ale eroilor. Continuînd a accentua caracterul ficțional al existenței, văzută mereu ca un motiv de speculații lite-

Scanned with OKEN Scanner

rare, eroul se întreabă „Am plecat oare din James Michener ca să intrăm în Jules Verne ?“

Mai încărcată ca de obicei de aluzii și referințe literare, narațiunea e părăsită și reluată în funcție de aplicarea unuia sau altuia din principiile teoriilor naratologice, în așa fel încît eroii par a pluti nu pe o mare reală, ci pe o mare de cărți, referințe și simboluri literare. Discuțiile dintre cei doi, nu lipsite de un umor care ridiculizează pedanteria unor afirmații făcute de ei înșiși, se referă la cea mai avantajoasă ipostază literară a relatării, fie a complicatelor probleme de familie și a celor mai intime relații dintre ei, fie a unor tenebroase mistere în care se nimeresc a fi implicați. Și aici intervine, de această dată formulată cu o ostentație care ia forme vizibile uneori, o suspectă stăruință asupra relației cititorului cu textul, eroii întrebîndu-se mereu ce strategii trebuie folosite pentru a nu-l dezamăgi și a-l face să-și continue lectura și pentru a nu-i crea nedumeriri nedorite, fără a renunța totuși la necesarul suspense.

S-ar părea că Barth nu-și poate reprima mefiența, amuzată față de teoria *creării* textului ca rezultat al lecturii, deși aceasta ar contrazice ideile sale literare de pînă acum. Oricum, la un moment dat, Fenwick îi sugerează soției : „Să-l lăsăm pe Autor să ia cîrma povestirii noastre și *să-l lămurească pe cititor asupra* „Ciudatului caz al lui John Paisley“ (s.n.). (E vorba de un fost funcționar al CIA dispărut și găsit apoi înecat, în condiții misterioase.).

Am fi tentați, ținînd seama de referirile sistematice și exhaustive la formele și regulile narațiuni, la aluziile și comentariile privind literatura din antichitate și pînă azi, de neîncetata interogare a ceea ce e real și ce poate fi ireal din real sau cum spune eroul „realitatea irealității ar fi cu neputință de negat“, să credem că *Sabbatical* e un roman-bilanț al scrisului acestui romancier-teoretician impenitent. Căci, ca și cum toată această erudiție literară nu ar fi suficient de grăitoare, prin contrast, pentru irealitatea ei față de faptele de viață relatate și în același timp fiind mai *semnificativă* decît ele, scriitorul își pune eroul să examineze cu un scepticism surîzător

Scanned with OKEN Scanner

„ce s-a întîmplat în ficțiunea occidentală cam de prin 1960. . ."

Și iată cam ce s-a întîmplat, într-o versiune derizivă, pur barthiană :

„Generația *beat* a degenerat, Existențialiștii nu mai există. Noii romancieri francezi au îmbătrînit, Tinerii furioși sînt între două vîrste și-s zglobii, Umoriștii negri sînt serioși și profesorali. Maestrul Nabokov a murit, Maestrul Beckett tace, Maestrul Borges s-a transformat în Rudyard Kipling, premiul Nobel e acordat asemeni unui ajutor extern al Suediei unor autori obscuri... Există ceva care se numește Postmodernism (mie îmi par cam prea fantezişti dacă e să fie pe gustul meu)... Susan s-a bălăcit prin structuraliștii critico-literari, deconstrucționiști, semioticieni și neo-nietzscheeni din Paris, New York și Milwaukee... Fenwick navighează mai departe cu plăcere spre Italo Calvino și Gabriel García Márquez. . ."

Nu vom face greșeala, firește, de a confunda ideile literare ale naratorului cu cele ale autorului, deși uneori Barth se arată cam nerăbdător față *de rolul* pe care trebuie să-l joace mereu personajele, și mai ales față de inversarea obișnuitei relații, cînd autorul este manipulat de ele. Căci există în *Sabbatical* numeroase situații cînd Susan sau Fenwick îl invită iar și iar să intervină : „Să presupunem, spune acesta din urmă, că Autorul o face direct (e vorba de unele lămuriri asupra acțiunii), în loc să le pună în gura personajelor ?" La care Susan, evident, de acord replică : „Vasul e al Dvs. autor". . .

Acest neîncetat balans între afirmații literare și fapte care le infirmă, între apetența mărturisită pentru o oarecare „doză" de realism și dezmințirea ei prin ficțiunea atotprezentă și operativă, ne arată că și în *Sabbatical*, ca și în celelalte scrieri ale sale, Barth rămîne preocupat de procesul interior al creației, și al folosirii, mai vădit conștient ca altădată, cu intenții parodice declarate, al jocurilor și revelațiilor intertextualității. Să fie oare o concluzie ? Nu se poate spune cu siguranță. Deși orice text literar sau nu este, cum spune Barthes, „o țesătură de citate provenind din nenumărate centre de cultură",

Scanned with OKEN Scanner

nu aceasta e preocuparea centrală a lui Barth. Tema scriitorului rămîne măsura în care experiența umană reușește să construiască din aceste cadre ale existenței și culturii, prin acest joc între autenticitate și inautenticitate, sensul unei proprii identități, al unei proprii vieți interioare. Și astfel, călătoria din *Sabbatical* e o serie de aventuri mai mult interioare decît exterioare, deoarece: „Nu sfîrșitul călătoriei întrerupe scrisul, ci întreruperea scrisului termină călătoria"...

*
* *

Printre multiplele autodefiniții ale lui Barth, una dintre cele mai surprinzătoare prin concretețea detaliilor este și acea imagine simbolică din *Dunyazadiada,* în care scriitorul și de această dată doar un „spirit" mărturisește Șeherezadei cum se vede pe sine: „În mlaștinile din Maryland, îi spune el, există un fel de melc, poate că l-am inventat eu, care-și construiește cochilia din ce-i iese în cale în timp ce merge, cimentînd-o cu propriile sale secreții, și în același timp, îndreptîndu-se în chip instinctiv către cel mai bun material la îndemînă; el își poartă istoria sa în spate și pe măsură ce crește adaugă din prezent cochiliei sale noi și noi lungi spirale".

Am putea fi ispitiți să construim portretul scriitorului pornind de la această metaforă, numai că și ea, precum multe altele, ar furniza într-un fel o falsă premiză. Barth nu-și realizează ficțiunile cu „materialele" altora, o excepție fiind într-un fel *Negustătorul de tutun,* unde poemul cu același nume e folosit ca un fel de oglindă întoarsă a textului romanului, ci prin schimbarea ironică și deturnarea sensului regulilor tradiționale ale narațiunii. El nu e chiar un „reorchestrator", cum se vrea cu modestie aparentă, ci un „orchestrator" al infinitelor ipostaze ale incertitudinilor și aventurilor cunoștinței umane în vremea de azi.

Deși, după monografia lui Charles B. Harris, fiecare nouă carte a lui Barth pare a fi o radicală îndepărtare de modalitatea și maniera celorlalte scrieri anterioare, opera sa în întregul ei vădește o anumită unitate tema-

Scanned with OKEN Scanner

tică. O unitate dată de permanenta aducere în primul plan al dezbaterii problemelor contradicțiilor dintre tendința de a se impune experienței umane un sens sau sisteme de sensuri proiectate de tradiții istorice diverse și necesitatea de a se dezvălui natura reală a relativității și contingenței acestor sensuri care trebuie abia să fie descoperite, care nu *sînt* ci *devin*.

În gîndirea actuală, și în cea științifică fără îndoială, noțiunea de sistem stabil tinde tot mai mult să facă loc aceleia de joc, partea de hazard în procesele fizice și biologice, ca și în alte domenii, dovedindu-se a avea o importanță care trebuie luată în seamă. Dificultățile sistematizării unei experiențe discontinue, fluide, cum e aceea a noastră, sînt și mai accentuate de caracterul proteic al sensurilor unuia și aceluiași fenomen.

În această perspectivă, și textul literar, această încercare de replică verbală a unei realități, practic insesizabile, și contradictorii în esența ei, trebuie să-și recunoască limitele, ficționalitatea. Și așa cum spune Jacob Horner din *La capătul drumului,* care „într-un sens era Jacob Horner" : „a transforma experiența în vorbire — adică a o clasifica, a o categoriza, a o conceptualiza, a o gramaticaliza, a o sintactiza — e întotdeauna o trădare a experienței, o falsificare a ei. . ."

Nici textul literar nu mai poate fi înghețat ca un sistem închis, cu configurațiile structurale interne stabilite odată pentru totdeauna, potrivit unor reguli fixate de tradiții culturale și literare care tind să omogenizeze disparitățile și inconsecvențele unei realități în continuă transformare. De aici și o atenție deosebită acordată proceselor *producerii* textului, în curs de a se face sau desface în activitatea scrierii, și, mai ales, preeminenței celui care scrie. Ontologia textului literar devine pentru scriitor, ca și pentru cititor, un proces atît de interesant, încît înlocuiește aproape cu totul vechile rețete ale suspense-ului narativ. Barth face evident acest proces în mai toate scrierile sale în așa fel încît *telos*-ul narațiunii nu-l mai constituie finalul, de obicei lămuritor, ci însuși drumul pînă la el.

Scanned with OKEN Scanner

Barth compune ficțiuni afirmate de el însuși, cu o explicită ostentație, a avea drept referință alte ficțiuni, dar distanțarea de ele este atît de accentuată, încît în acest spațiu se va afla o nouă substanță epică, dezmințind ironic și referința și caracterul ei și configurînd o operă total originală. Și aceasta nu numai ca un proces parodic, ci ca o caracteristică fundamentală a operei de artă, așa cum arăta și Victor Șklovski în „Romanul de mister" : „Creația ca o paralelă cu și contrastînd cu un model e o descriere aplicabilă nu numai parodiei, ci oricărei opere de artă în general".

Intertextualitatea, sugerată adesea la Barth, nu numai prin referiri și aluzii criptice, ci chiar și prin menționarea directă de opere și autori, ca și prin citate ușor de recunoscut, devine în povestirile și romanele sale un alt mijloc al contestării vechilor forme și convenții literare, creînd posibilitatea reînnoirii unui gen sau a unei forme mai puțin viabile și făcînd astfel evidente noi perspective estetice. (V. *Bellerophaniada, Scrisori, Menelaida* etc.)

Procedee asemănătoare vor fi fost întîlnite și în scrierile unor „maeștri" pe care Barth i-a urmat. Și Nabokov și Borges accentuează prin „scrieri în scriere" asupra ficționalității operei literare, ironizînd odată cu tentativa interpretării critice și așteptările cititorului privind posibilitatea unei identificări naive cu textul. Dar în timp ce la acești doi scriitori îndoiala învăluie *telos*-ul scrierii și nu-i dezvăluie mecanismele, la Barth materialitatea textului, evidențierea operațiilor formale nu stîrnește numai îndoială în text, ci în însăși existența și experiența celui care-l parcurge.

Într-un studiu intitulat semnificativ : *Vulnerable People (Oameni vulnerabili)*, Josephine Hendon, referindu-se la această trăsătură, scrie : „John Barth parodiază cît de mult devin oamenii actori, mincinoși pentru a evita să afle cine și ce sînt cu adevărat. Vocile lui Barth sînt întotdeauna povestitori care țes ficțiuni, po-

veşti, mituri — toate aceste glorioase minciuni care-i pot salva de ei înşişi" *

Atitudinea scriitorului faţă de aceste „glorioase minciuni" e însă una de o extremă luciditate, chiar dacă surîzătoare. Barth nu critică doar, nu parodiază numai, nu-şi manifestă nemulţumirea faţă de insuficienţele mitului şi nu rămîne cu nostalgia simbolurilor arhetipale, cum se întîmplă în opera scriitorilor moderniști, ci, ca şi ceilalţi postmoderni, el demontează articulaţiile miturilor, le arată inadecvarea explicativă, le analizează naivităţile combinatorii, reducîndu-le la simple mecanisme convenţionale şi le pulverizează...

Poate această penetrantă şi imaginativă finețe analitică a epicului l-a făcut pe criticul şi romancierul englez David Lodge să afirme: „Barth e unul din cei mai ingenios elaboraţi scriitori autoreflexivi *(self-conscious)* postmoderni"**. Opiniile critice asupra operei barthiene, concretizate în cîteva monografii şi culegeri de articole, sînt de obicei elogioase. Reflectînd şi preferinţele publicului cititor, cîteva din cărţile sale au figurat pe listele de *best-selleri*. Totuşi atracţia sa pentru forma mereu reînnoită, pentru ruptura dintre tradiţie şi operă, pentru destabilizarea unor sensuri prestabilite nu a găsit întotdeauna a adecvată înţelegere.

Comparîndu-l cu Pynchon, criticul englez Tony Tanner scria: „Pynchon produce într-adevăr un studiu serios al stadiului conştiinţei în America de astăzi, în timp ce un scriitor ca Barth, care optează pentru sublinierea de o extremă lungime a zeflemisirii ficţiunilor şi a intrigii, mi se pare a se îndepărta de seriozitate fără a descoperi vreo sursă nouă compensatorie de interes sau atracţie"***. Aprecierea aceasta rămîne, din păcate, la suprafaţă, contrazisă şi de factorul la care criticul face apel: interesul sau atracţia cititorului, dovedită de

---

* Josephine Hendon, *Vulnerable People, A View of American Fiction Since 1945*, New York, 1983.

** David Lodge, *The Modes of Modern Writing*, Edward Arnold, London, 1983.

*** Tonny Tanner, *City of Words*, Harper & Row, London, 1971, pg. 180.

popularitatea unora din romanele lui Barth, dar mai ales de o ignorare evidentă a implicațiilor filosofice ale acestei demitizări a idealității normative a experienței umane, concretizată în tradiții și sisteme rigide. Este adevărat că permanenta demontare ironică a funcțiilor narative poate duce la un experimentalism lingvistic în sine, lipsit de un anume conținut, precum ambiguitatea poate duce la lipsa de direcție a interpretării, dar în scrisul lui Barth ambele pericole sînt evitate prin sensul dat acestei operații de demontare care constituie însuși obiectul scrierii și, printr-un orizont deschis al interpretării, care face posibilă multiplicitatea, dar nu și lipsa de direcție.

O strălucită concretizare a varietății, vitalității și profunzimii de idei a formelor artistice care afirmă necesitatea eliberării umanului de interdicții exterioare, de scheme prestabilite, opera lui John Barth e caracteristică pentru estetica postmodernistă, tinzînd să reflecte încercările omului contemporan de a-și crea propriul său sistem de referință, în timp ce demitizează acele sisteme arbitrare impuse de o totalitate socială inacceptabilă.

1986

Scanned with OKEN Scanner

SUMAR

Autoportret în oglindă 5
Joyce şi limba română 23
Faulkner înainte de Faulkner 30
Thomas Pynchon şi Demonul lui Maxwell 39
Imaginaţie critică sau o critică a imaginaţiei 138
John Barth, orchestratorul 158
Indice 213

Scanned with OKEN Scanner

MODERNI ȘI POSTMODERNI

„Dacă moderniștii — spune Barth — ne-au învățat că liniaritatea, raționalitatea, conștiința, cauza și efectul, iluzionismul naiv, limbajul transparent și convențiile morale ale clasei de mijloc nu sînt întreaga poveste, atunci din perspectiva acestor decenii care încheie secolul nostru putem aprecia că nici contrariile acestor lucruri nu sînt întreaga poveste. Disjuncția, simultaneitatea, iraționalitatea, antiiluzionismul, autoreflexivitatea, mediul-ca-mesaj olimpianismul politic și un pluralism moral care se apropie de entropia morală, nici acestea nu sînt întreaga poveste.“

Scanned with OKEN Scanner